



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Escuela Nacional de Música

Centro de Ciencias Aplicadas y Desarrollo Tecnológico, Instituto de
Investigaciones Antropológicas.

Des/montando Detrás de la niebla:

Ensayo de una poética de la experiencia:

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRÍA EN MÚSICA (COMPOSICIÓN MUSICAL)

PRESENTA:

Pablo David Sandoval Coronado

TUTOR

Mtro. GONZALO CAMACHO DÍAZ

Escuela Nacional de Música

MÉXICO, D. F. Abril, 2014.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

RESUMEN

Este trabajo da cuenta de las experiencias, en la reflexión y en la acción, suscitadas por el cuestionamiento al paradigma dominante en el campo de la composición musical de la tradición docta en Occidente, el cual supone un modo de producción, circulación y consumo de carácter unívoco, exclusivo y totalitario. El punto de partida de este trabajo está condicionado por una pregunta que apunta a las experiencias singulares y colectivas de los individuos como posibilidades para la creación colaborativa. El puerto de arribo lo constituye la obra creativa *Detrás de la niebla: Acción escénico-sonora en torno a la poesía de José Watanabe* (2012), cuya premisa fue: pensar la creación como un acontecimiento de acciones (escénico-sonoras) colectivas, de encuentro y diálogo intersubjetivo por medio del cual construir simbólicamente otras formas posibles de relación y organización social.

A través de la creación de realidades sonoras, visuales, escénicas, verbales se movilizan y relacionan universos simbólicos, sentidos e imaginarios —adquiridos en el fluir de la experiencia de vida de los participantes— pocas veces visibles, pensados, discutidos. Al desmontar *Detrás de la niebla* se problematiza sobre el camino que condujo a la experiencia creativa y lo acontecido en el proceso mismo de creación, esto con miras a trazar la noción *poética de la experiencia*.

PALABRAS CLAVES

Detrás de la niebla, poética de la experiencia, creación extendida, desmontaje, composición colectiva.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	V
PRELIMINARES.....	VII
INTRODUCCIÓN	1
1.1. Tema a indagar	3
1.2. Estructura del trabajo.....	5
1.3. Perspectiva teórica subyacente	7
2. PON EL OIDO EN LA TIERRA, ESCUCHA	12
2.1. Pensar en imágenes	12
2.2. Cómo tejer imágenes	15
2.3. Ensayando el tiempo en el espacio: <i>Interiores</i>	17
2.3.1. Las dos memorias de la imagen.....	23
2.3.2. La palabra que media: páginas sueltas.....	26
2.3.3. Desde la morfología de <i>Interiores</i>	36
2.4. Antes del silencio	38
Interludio I.....	41
3. LO PROCESAL Y LO SISTEMÁTICO EN LA COMPOSICIÓN MUSICAL: DOS VÍAS DESDE DONDE ENSAYAR UNA PREGUNTA.....	42
3.1. La irrupción de nuevas corrientes en la investigación musical	42
3.2. Cuestionamientos desde la composición musical	44
3.3. La vía sistemática y la vía procesal: algunas consideraciones	48
3.4. Los cuestionamientos en la composición musical a partir de las dos vías.	51
3.4.1. Por la vía sistemática	52
3.4.2. Por la vía procesal.....	52
3.5. La paradoja de la puesta en duda, las prácticas de la periferia, la mirada puesta en el presente.....	59
3.6. Ensayando una pregunta.....	63
Interludio II	65
4. HACIA UNA IDEA DE CREACIÓN EXTENDIDA	66

4.1. Preliminares: el naufragio que antecede.....	66
4.2. La composición musical: límites y re-concepciones	68
4.3. Panorama de los procesos colectivos de producción musical	74
4.4. Creación Extendida: una propuesta de mediación.....	82
Interludio III	87
5. DESMONTANDO <i>DETRÁS DE LA NIEBLA</i> : UNA POÉTICA DE LA EXPERIENCIA	88
5.1. Dos enfoques: el desmontaje y la etnografía.....	90
5.1.1. La etnografía.....	91
5.1.1.1. Detrás de la niebla desde la perspectiva etnográfica.....	94
5.1.2 El desmontaje.....	97
5.2. Des/membrando la metáfora. <i>Detrás de la niebla</i> : una poética de la experiencia .	101
6. RESONANCIAS: UN TORSO DESNUDO.....	126
BIBLIOGRAFÍA	129

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a un conjunto de personas e instituciones que directa o indirectamente hicieron posible la realización de este trabajo.

Gracias a Ani, Vicky, Javier, Luciana, Manu, David y a todos los vivos y los muertos de ese árbol nudoso que es nuestra - mi familia. La distancia y el silencio de ahora nos aproximan.

A todos los que participaron en *Detrás de la niebla*, entre ellos a Víctor, Julio, Eli, Carlos, y especialmente a Catalina. Gracias por creer en otras formas de pensar y hacer música, por escribir juntos la experiencia.

Gracias a la *Universidad Nacional Autónoma de México* y al *Programa de Posgrado en Música* de la UNAM por la beca que se me otorgó. A lo largo de los estudios de maestría, en los seminarios, conocí a muchas personas cuyas opiniones fueron determinantes para muchas de las ideas que articulan este texto. Mención especial para Roberto Kolb, por su lectura, pero sobre todo por su amistad y apoyo.

A Rafael Junchaya, Alfonso Padilla, Clara Petrozzi y Aurelio Tello por todo lo que he aprendido con sus textos y seminarios, y que se ha convertido en factor determinante para mi formación.

Al *Conservatorio Nacional de Música* de Lima-Perú. A Fernando De Lucchi y María Isabel por todo el respaldo y apoyo institucional que me han ofrecido. Así también, a todas las personas que conocí y de quienes aprendí en esta institución.

A Luca Belcastro y *Germina.Cciones...-Primaveras Latinoamericanas* por hacerme consciente del valor de la imaginación, por devolverme la mirada a Latinoamérica.

A *Yuyachkani*: Miguel, Ana, Teresa, Rebeca, Julián, Débora, Augusto, Amiel y Fidel, por la persistencia en la memoria, en la creación y en el trabajo colectivo.

A Ileana Diéguez por su lectura y comentarios. Pero sobre todo porque sus ojos y su palabra afirman una necesidad pragmática e ideológica en este tiempo histórico desbocado: entrecruzar el arte y la vida con un sentido político, transformador, creador.

A Javier Contreras y a Jorge David García, por sus lecturas y por sus valiosos comentarios.

A México por darme la oportunidad de pisar sus tierras pobladas de caminos sinuosos llenos de colores. Porque en ellas conocí a gente querida: Gis, Alma, Tata, Rita, Julio, Aure, Víctor y Óscar, por su amistad y cariño.

Gracias Gonzalo, por la tutoría y por todo lo que eso significa. Por el anarquismo constructivo-creativo con el que esbozaste el camino por el que había que andar para realizar este trabajo, uno en el que el sentido sólo puede construirse en la consciencia del *otro*. Gracias por tu capacidad descollante de escuchar para después develar una certeza con pocas palabras e incluso en el silencio.

Gracias por todas las veces que leíste este trabajo, por las sugerencias y los comentarios que le son fundamentales. Por regalarme la consciencia de que el camino recto no puede opacar las veredas silvestres, con sus espinas y sus flores exquisitas. Pero sobre todo, gracias por esas convicciones tan tuyas y que ahora también me pertenecen: por afirmar, por defender, por celebrar —con profunda sabiduría samurái— la vida, el crecimiento y la creación en cada palabra, en cada acción, a cada momento.

PRELIMINARES

Este escrito forma parte de un conjunto de textos semióticos. Textos de escritura de creación musical, textos prácticos de creación escénico-sonora y textos teórico-académicos. Estos fueron realizados, entre agosto de 2011 y diciembre de 2013, como parte de las labores asumidas en el marco de los estudios de maestría en composición musical, del Programa de Posgrado en Música de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Son textos que derivan de múltiples experiencias y reflexiones en torno a la creación artística, en términos generales, y a la creación musical en particular, y que proceden de tiempos y contextos anteriores al académico.

Des/montando Detrás de la niebla: Ensayo de una poética de la experiencia problematiza acerca de lo acontecido —en los niveles especulativo y práctico— en la búsqueda de un proceso de creación que derive en la generación de una realidad simbólica a través de múltiples códigos sensoriales, y que a su vez sea resultado de una práctica y reflexión colectiva. Un proceso de creación en el que se trabaje a partir del repertorio vital de los sujetos creadores —pensar, recordar, querer, desear, sentir— y se constituya en una experiencia de creación sobre la existencia social, de carácter subjuntivo.

Para dar cuenta de lo acontecido en esta búsqueda, la noción de experiencia y la experiencia misma, de quienes participamos en ella, articula las trayectorias entre la reflexión especulativa y la reflexión práctica. En tanto acontecimiento, la experiencia real, concreta, en el presente, permite la construcción de subjetividad. Por medio de las experiencias se crean las identidades, los sentidos, la memoria y la sensibilidad humana. El propósito central en este texto apunta a generar una experiencia de creación compartida entre individuos, una experiencia colectiva que se desarrolle a partir de la elaboración de las experiencias personales, la memoria y los sentidos de quienes están involucrados.

Cómo hablar de la experiencia. Cómo conocer a partir de ella. Cómo dar cuenta de las ambigüedades, imprecisiones, subjetividades, contradicciones y nebulosas propias de las experiencias en los procesos antropológicos de creación. Estas cuestiones atraviesan indirectamente las discusiones desplegadas en este texto, de aquí que el enfoque cualitativo

sea el que orienta los objetivos del mismo. En este sentido, se ensayan respuestas a partir de un conjunto de lecturas que no necesariamente se constituyen en un marco teórico como tal, sino en un conjunto de lentes para mirar y reflexionar a través de múltiples perspectivas. Uno de ellos es la noción de desmontaje.

Este escrito supone un desmontaje en dos sentidos. Por una parte, en sentido deconstructivo, este texto subvierte estructuras hegemónicas de pensamiento y práctica en la composición musical mediante la inserción de una noción de lo político. De este modo, se cuestionan formas habituales y dominantes en que se asume la creación, y como alternativa se propone una noción de creación en sentido transformador. Por otra parte, este escrito es un desmontaje en tanto reflexión que busca visualizar asuntos velados a la mirada y la consciencia en la experiencia subjetiva-colectiva del proceso creador.

INTRODUCCIÓN

Como consecuencia de las condiciones de un tiempo globalizado, posmoderno, como algunos lo han denominado —en donde la exacerbación de la mercancía, producto de la organización de la vida social capitalista, instaura un modo de relación social reificado— la música, sus modos de producción, circulación y consumo, es subsumida y cosificada en nombre de la llamada industria cultural. En este contexto, hoy en día, la discusión epistemológica en el campo institucional de Tradición Musical Docta Occidental (TMDO)¹, acerca de la objetivación y la subjetivación musical —tributaria de una tradición de pensamiento dualista basada en dos distinciones fundamentales entre, por una parte, conocimiento científico y conocimiento de sentido común, y por otra, entre naturaleza y persona humana (Santos, 2009) —, está vigente y a diferencia de otros tiempos históricos predomina en la reflexión acerca de la música.

Ante la concepción de carácter objetual adjudicada a la música —presente sobre todo en las dinámicas musicales institucionalizadas en la vida en la modernidad capitalista— algunos autores, la mayoría de ellos provenientes del campo de la musicología y la etnomusicología, junto a músicos (intérpretes, educadores, compositores, etcétera) se empeñan en re-concebir la música —desde perspectivas antropológicas— como una acción socializada. Ello, entre otras cosas, relativiza y atenúa la idea de que el valor de la música reside en su naturaleza cosificada.

Sin embargo, este empeño tropieza con una tradición histórica que construye y legitima un repertorio de nociones como son: obra musical, análisis musical de la obra, compositor, intérprete, audiencia, y los múltiples asuntos en ellas comprometidos. Por

¹ En este trabajo se emplea la denominación Tradición Musical Docta Occidental, representada por las siglas TMDO. Ella hace referencia al conjunto de prácticas y pensamientos musicales inscritos en la línea de continuidad histórica musical paradigmática y dominante en Occidente. Si se prefiere los términos *música docta*, en lugar de *música de arte*, *música de concierto*, *música clásica*, *música de tradición escrita* etcétera, es porque la adquisición de conocimientos mediante estudios es algo predominante en esta tradición musical. Sin embargo, la denominación que se emplea contiene las debilidades terminológicas y conceptuales presentes en cualquier construcción taxonómica.

medio de estas nociones, todas ellas formas de parcelación, se establecen modos de pensamiento y prácticas musicales determinados que constituyen el paradigma dominante de proceso de producción musical en la TMDO.

Muchas de las discusiones, preguntas, perspectivas, problemáticas y asuntos epistemológicos en esta tradición musical, se articulan por el uso extendido y homogeneizante de estas nociones. Con ello estas se legitiman y de ese modo se restringen otras posibilidades de pensar y practicar la música desde otras perspectivas, a través de otras nociones. A diferencia de los diversos procesos en el hacer y componer música en diferentes culturas musicales, la homogeneización en la actividad de componer en esta tradición se limita a una dinámica específica que valoriza al autor-compositor, en función del producto, obra (entendida como conjunto de procedimientos técnicos), que este realiza.

En este sentido, como una consecuencia de la necesidad cosificante de la modernidad capitalista, muchos de los asuntos que se establecen en el campo de la producción musical de esta tradición, y en general en muchos de los campos de la actividad artística en Occidente —principalmente en prácticas artísticas oficiales e institucionalizadas— giran, habitualmente, en torno a los aspectos técnicos y de codificación de los lenguajes sonoros, visuales, escritos etcétera. (Geertz, 1994). Pensar y hacer la música en términos objetuales, como si no hubiera más terreno que explorar que no sea el de la técnica, cumple uno de los mayores propósitos del capitalismo contemporáneo: “[...] totalizar la vida social en su conjunto en términos mundiales; es decir, unificarlo todo, destruir cualquier forma de alteridad e impedir alternativas concreto-cualitativas.” (Juanes, 2012:178).

Preguntarse por otras formas de hacer y pensar la música, distintas a las del paradigma dominante en TMDO, en el medio de la vida moderna occidental, es algo que parece no tener cabida. Parece concebirse sólo como un acto de desacatamiento, de subversión. Sin embargo, es algo que no se puede evitar si se aspira a una forma de vida musical libre —en el sentido positivo del término— por medio de la cual se reinventen modos de relación social y formas de producción identitarias des-automatizadas.

Ese es el punto de partida de esta investigación, preguntarse por otras formas de hacer y pensar la música, diferentes a las del paradigma dominante de la TMDO.

1.1. Tema a indagar

Este trabajo reporta la trayectoria de una experiencia que deriva de la siguiente problemática: Cómo generar, en la música, prácticas creativas que al afirmarse en las experiencias individuales y colectivas de los participantes involucrados, ensayen formas alternativas de organización social. Prácticas creativas que, al hacer énfasis en el enfoque procesal de la creación, den cuenta de las resistencias, los intercambios, las interacciones, las movilizaciones, los riesgos, las transformaciones y los sentidos de todo aquello comprometido o puesto en juego, por los mismos participantes, en la construcción creativa de una arquitectura simbólico-imaginaria.

Pretender dar una respuesta concluyente a esta pregunta es tan inútil como pretender que la experiencia social es unívoca, estática, medible y cuantificable. Una pregunta que abarca y sugiere asuntos tan complejos —como los de la subjetividad de la experiencia antropológica y performativa— encuentra tantas respuestas como experiencias sociales performativas pueden realizarse.

Por esta razón, el objetivo de este trabajo, antes que dar una respuesta, es visibilizar algunas de las implicaciones teórico-prácticas de la pregunta y descomponer algunos de los múltiples asuntos en ella contenidos y de ese modo, problematizar acerca de una experiencia de creación en concreto: *Detrás de la niebla: Acción escénico-sonora en torno a la poesía de José Watanabe*.²

Para alcanzar este objetivo se propone dislocar y desplazar algunas nociones, herramientas teóricas, enfoques y metodologías de análisis que han sido establecidos en la TMDO. Estos conceptos y herramientas, debido a la orientación que tienen respecto a los problemas objetuales de la obra, la partitura y los procedimientos técnicos que la componen son insuficientes, por tanto prescindibles para los intereses de este trabajo. Es por ello que diferentes nociones y perspectivas provenientes de otros campos de conocimiento, como es

² Sobre *Detrás de la niebla* véase 5. *Des/enredando Detrás de la niebla: una poética de la experiencia*.

el *desmontaje*, forman un conjunto de lentes por medio de los cuales mirar y reflexionar sobre los asuntos relacionados con la problemática en cuestión.³

En este sentido, como punto de partida la noción que aquí se denomina *reflexión práctica* —basada en la idea central de la Filosofía de la Praxis desarrollada por el filósofo hispano-mexicano Adolfo Sánchez Vázquez (1977) — está presente, articula y direcciona los itinerarios de este trabajo.

Al igual que en la idea de Sánchez Vázquez, aquí la noción *reflexión-práctica* — que permite reflexionar en la práctica y viceversa, practicar en la reflexión— representa la posibilidad de romper la antinomia subjetivo-objetivo.⁴ Ante la problemática que se plantea en este trabajo, la relación dinámica entre reflexión y práctica provee una vía por medio de la cual buscar otras alternativas que transformen el modo de producción musical de carácter objetual en la TMDO.

A continuación se exponen algunas de las ideas centrales de la Filosofía de la Praxis con el objetivo de aproximarnos a una de las nociones principales que subyacen a este trabajo.

La Filosofía de la Praxis desarrollada por Sánchez Vázquez deriva de la famosa Tesis XI sobre Feuerbach de Marx, la cual reconcilia en firme unidad el proyecto de emancipación, la crítica de lo existente y el conocimiento de la realidad a transformar. El concepto de Praxis, en el que objetividad y subjetividad se funden indisolublemente, es asumido, en el pensamiento vazquiano, como actividad objetiva, real, que se orienta a transformar un objeto (naturaleza o sociedad). Actividad que tiene un fin trazado por la subjetividad consciente y actuante de los individuos con base en una crítica y conocimiento de lo existente. (Vázquez, 1977:64). Además del de Praxis, Sánchez Vázquez se detiene a explicar los términos Práctica y Teoría. La primera, nos dice el autor, tiene el sentido de actividad o ejercicio, el modo de hacer, cultivar. La segunda, en un amplio sentido, es contemplación, visión, descubrimiento, lo cual supone permanencia en lugar de alteración

³ Acerca de la noción de desmontaje ver 5.1.2 *El desmontaje*.

⁴ Cabe mencionar que aun compartiendo lo primordial en su significación, como se verá más adelante, si se opta por *reflexión-práctica*, término distinto al de Filosofía de la praxis, es porque con ello se pretende tomar distancia de la tensión disciplinar del concepto vazquiano en las discusiones filosóficas.

debido a que “Cuando vemos, o teorizamos, no transformamos.” (Sánchez Vázquez, 1977:65).

De los conceptos señalados, de Práctica como ejercicio o actividad, de Teoría como contemplación y de Praxis como transformación práctica, efectiva, real, el autor critica el falso dilema de las distinciones absolutas, excluyentes que se hacen de los conceptos y por el contrario expone la estrecha vinculación entre ellos:

La distinción entre teoría y praxis no es nunca absoluta ni siquiera en las teorías especulativas que, por su propia naturaleza, se vuelven de espaldas a la praxis. El hecho de que la teoría sea contemplación y no la acción real misma, no significa que no mantenga cierta relación con la praxis, aunque sólo sea por contribuir a que el mundo permanezca como está. Desde el otro lado, el de la praxis, el elemento teórico en sentido amplio no deja de estar presente. Ciertamente es que en nuestro hacer hay siempre un ver o prever lo que hacemos, el objeto de nuestra transformación o el fin a que tiende nuestro hacer. Hacer implica por tanto un "saber hacer". En consecuencia, la distinción de hacer y ver, de teoría y praxis, no sólo no excluye sino que supone cierta relación mutua en virtud de la cual la praxis funda a la teoría, la nutre e impulsa a la vez que la teoría se integra como un momento necesario de ella. (Sánchez Vázquez, 1977:66)

Un trayecto de ida y vuelta entre reflexiones y acciones orientadas a un objetivo transformador, como aquel que pretende transformar las relaciones sociales en la modernidad capitalista —que se expresan en los modos de producción, distribución, consumo y las formas de relación que de él se derivan— y que permean y constituyen el paradigma dominante en la actividad de componer música en la TMDO, vertebró la búsqueda que este texto se propone.

1.2. Estructura del trabajo

El cuerpo de este texto se organiza en cinco secciones: (cap. 2) *Pon el oído en la tierra, escucha*, (cap. 3) *Lo procesal y lo sistemático en la composición musical: dos vías desde donde ensayar una pregunta*, (cap. 4) *Hacia una idea de creación extendida*, (cap. 5) *Desmotando Detrás de la niebla: Una poética de la experiencia*, (cap. 6) *Resonancias: un torso desnudo*.

Pon el oído en la tierra, escucha, es un ejercicio de memoria planteado a través del dispositivo visual *Atlas mnemosyne* desarrollado por Aby Warburg (2011). El carácter lírico, testimonial y ensayístico del capítulo es un intento de autoconocimiento y reconocimiento de las experiencias que constituyen la memoria de quien escribe. El desarrollo del texto tiene por objeto visibilizar las coordenadas ideológicas, morfológicas y narrativas de las cuales surge la necesidad de preguntarse por otras posibilidades de abordar procesos de creación musical.

Lo procesal y lo sistemático en la composición musical: dos vías desde donde ensayar una pregunta, focaliza y critica los modos de producción del que se denomina el paradigma dominante de la composición musical en la TMDO. Este capítulo sostiene que es a través de dos vías, la sistemática y la procesal, que se reproduce una forma de composición musical que está agotada y necesita ser problematizada, cuestionada y reemplazada.

En *Hacia una idea de creación extendida*, se discute acerca de las limitaciones de las nociones de música y de la actividad de la composición musical en la TMDO lo cual es contrastado con otras nociones y formas de composición en otras tradiciones y culturas musicales en las cuales la actividad de componer música es asumida colectivamente. Finalmente, se esboza la noción *creación extendida* que intenta revertir el modo dominante en la composición de la TMDO. La *creación extendida* se plantea como vehículo de mediación —entre los individuos participantes, la entidad-realidad creada y los sujetos espectadores— en procesos de trabajo que asuman los múltiples códigos sensoriales para la exploración de la sensibilidad humana, la memoria, las experiencias personales y colectivas que son asuntos medulares de la creación artística.

El capítulo 5, *Desmotando Detrás de la niebla: Una poética de la experiencia*, problematiza las implicaciones que tuvieron lugar en una experiencia en concreto *Detrás de la niebla: Acción escénico-sonora en torno a la poesía de José Watanabe*, donde se puso en práctica la noción *creación extendida*. Para ello se utilizan dos perspectivas: la etnográfica y la del desmontaje. Desmontar la experiencia, parafraseando a Miguel Rubio (2009), es el intento por saber cómo es que llegamos a dónde llegamos. Finalmente el

capítulo esboza la noción *poética de la experiencia* la cual retoma la idea de reflexión-práctica.

Resonancias: un torso desnudo, incluye las reflexiones finales de esta experiencia.

1.3. Perspectiva teórica subyacente

Transversal a esta investigación es el planteamiento epistemológico de Boaventura de Sousa Santos (2009). Las ideas del autor portugués se posicionan en la metáfora que denomina el Sur, la cual simboliza “[...] el sufrimiento humano sistemáticamente causado por el colonialismo y el capitalismo.” (Santos, 2009:12). El Sur, en este sentido, es un concepto geográfico global puesto que también hay un Sur en el Norte global geográfico, el llamado Tercer Mundo interior de los países hegemónicos. Del mismo modo el Sur contiene en sí mismo un Sur imperial, las prácticas locales de complicidad con los modos colonialistas y capitalistas globales. En este marco el autor propone una epistemología del sur que es “la búsqueda de conocimientos y de criterios de validez del conocimiento que otorguen visibilidad y credibilidad a las prácticas cognitivas de las clases, de los pueblos y de los grupos sociales que han sido históricamente victimizados, explotados y oprimidos, por el colonialismo y el capitalismo globales.”. (Id.) Una de las premisas centrales en Santos es que no habrá justicia social global sin justicia cognitiva global.

Posicionar la acción y el pensamiento de la creación musical en el contexto de una epistemología del Sur no sólo permite el reconocimiento crítico de prácticas colonialistas y hegemónicas en la música —empresa realizada por varios autores en el campo de la música como por ejemplo Christopher Small (1989) o *Lydia Goehr (1992)* — sino, sobre todo, señala vías alternativas establecidas sobre la base del trabajo en relación a la búsqueda de justicia cognitiva. Cómo se conoce en la composición musical. Cómo generar criterios de validez que otorguen visibilidad y credibilidad a las prácticas cognitivas musicales de quienes no comparten o desconocen los hábitos, los usos y costumbres del paradigma dominante en la composición musical en la TMDO. Ambas cuestiones recorren este trabajo.

La reflexión que guía la epistemología del Sur de Santos desmantela los supuestos del que denomina el *paradigma epistemológico dominante occidental*. Este paradigma, como señala el autor, se articula por un modelo de racionalidad denominado *razón indolente*. A continuación una explicación panorámica de ambos.

Sobre el paradigma epistemológico dominante:

El paradigma epistemológico dominante se consolida a partir de la revolución científica del siglo XVI a través de autores como Copérnico y Kepler, la teoría heliocéntrica del movimiento de los planetas y las leyes sobre las órbitas de estos. Asimismo, se consolida en las leyes sobre la caída de los cuerpos de Galileo, en la síntesis del orden cósmico de Newton, y la conciencia filosófica de autores como Bacon y Descartes. Este paradigma se desarrolló en los siglos siguientes bajo el amparo de las llamadas ciencias naturales. (Santos, 2009:21). Las ideas fundamentales de este paradigma expresadas en el positivismo y sus diferentes modalidades, postulan a: “[...] distinción entre sujeto y objeto y entre naturaleza y sociedad o cultura; reducción de la complejidad del mundo a leyes simples susceptibles de formulación matemática; una concepción de la realidad dominada por el mecanicismo determinista y de la verdad como representación transparente de la realidad [...]” (id., 336). Es un modelo global y totalitario en tanto “niega el carácter racional a todas las formas de conocimiento que no se [pauten] por sus principios epistemológicos y por sus reglas metodológicas.” (id., 21).

Sobre el modelo de racionalidad indolente:

El modelo de racionalidad indolente, que subyace al paradigma epistemológico dominante, se constituye en contextos sociopolíticos desarrollados en procesos históricos determinantes como fueron la consolidación del Estado liberal en Europa y América del Norte, las revoluciones industriales y el desarrollo capitalista, el colonialismo y el imperialismo (id.,101).

La razón indolente se presenta bajo cuatro formas diferentes de existencia: la razón impotente, arrogante, metonímica, proléptica. Uno de los rasgos característicos y fundamentales a todas ellas tiene que ver con las concepciones del tiempo y la temporalidad. La razón indolente, por una parte, contrae el presente y por otra expande el futuro:

La contracción del presente, originada por una peculiar concepción de la totalidad, consiste en transformar el presente en un instante huidizo, atrincherado entre el pasado y el futuro. Del mismo modo la concepción lineal del tiempo y la planificación de la historia permitieron expandir el futuro indefinidamente. Cuanto más amplio es el futuro, más luminosas son las expectativas confrontadas con las experiencias del presente. (Id.)

Por medio de la racionalidad indolente y sus cuatro variantes, se anula la posibilidad concreta de realizar experiencias, sociales, en el presente.

Ambos —el paradigma epistemológico y el modelo de racionalidad indolente—, totalitarios, exclusivos, coercitivos, dominantes, están exhaustos y sobran argumentos que dan cuenta de su agotamiento. En respuesta, Santos ha desarrollado a lo largo de sus trabajos propuestas alternativas como son: el paradigma emergente que se propone superar las distinciones dicotómicas entre naturaleza y sociedad, entre sujeto / objeto, que se articula por las siguientes premisas: todo conocimiento científico natural es científico social, todo conocimiento es local y total, todo conocimiento es autoconocimiento, todo conocimiento científico busca constituirse en sentido común, conocimiento vulgar y práctico por medio del cual en la cotidianidad orientamos nuestras acciones y damos sentido a nuestras vidas. (Id., 55.)

En respuesta a un modelo de racionalidad indolente, por medio del cual sabemos poco de nuestra manera de estar en el mundo en el presente, el autor propone una idea de racionalidad cosmopolita que en sentido inverso al modelo de racionalidad dominante, contraiga el futuro y expanda el presente. “Sólo así será posible crear el espacio-tiempo necesario para conocer y valorar la inagotable experiencia social que está en curso en el mundo de hoy” (id.101).

Con *ecología de los saberes*, Santos postula a una idea de conocimiento que reconozca “en la pluralidad de conocimientos heterogéneos (uno de ellos la ciencia

moderna) y en las interconexiones continuas y dinámicas entre ellos sin comprometer su autonomía”, una forma amplia denominada interconocimiento que confronta la monocultura de la ciencia moderna. (Id., 182).

Así mismo, el autor propone la idea de posmodernismo de oposición, donde una de las principales premisas se basa en la necesidad de proponer una pluralidad de proyectos, experiencias colectivas, “[...] articulados de modo no jerárquico por procedimientos de traducción que sustituyan a la formulación de una teoría general de la transformación social.” (Id., 341).

Finalmente el autor desarrolla la perspectiva poscolonial, “que parte de la idea de que a partir de los márgenes o de las periferias las estructuras de poder y de saber son más visibles, constituyen una idea de conocimiento geopolítico donde el conocimiento es problematizado en función de quién, en qué contexto y para quién produce el conocimiento. (Santos, 2009:340).

En ese sentido, una de las consideraciones centrales de este trabajo señala lo siguiente: el paradigma epistemológico dominante criticado por Santos se reproduce en el pensamiento y práctica de la composición musical de la TMDO. Este paradigma, establece una forma de conocimiento erigido sobre la distinción fundamental entre sujeto/compositor – objeto/obra musical. De esta distinción resultan modos de conocimiento que atribuyen carácter racional al ejercicio teórico y práctico en la composición musical. Cómo pensar y poner en práctica una obra musical más allá de los límites tecno-centristas de una partitura musical. Cómo re-concebir, desde otros enfoques, los procesos de creación e interpretación musical que se articulan en la TMDO por la idea de obra musical. Es posible pensar y llevar a la práctica procesos de creación musical que superen la distinción individuo-colectivo.

Bajo la influencia del modelo de racionalidad indolente —cuya lógica del tiempo y la temporalidad deposita ilusoriamente las expectativas en el futuro— las experiencias sociales, colectivas, en el presente se anulan. Cómo propiciar las condiciones espacio-temporales para la realización de experiencias de creación colectivas. Qué supone crear colectivamente.

Dentro del marco del paradigma epistemológico dominante y del modelo de racionalidad indolente, la posibilidad de conocimiento en la composición en la TMDO es

limitada. Sabemos de obras musicales, de procedimientos técnicos compositivos, de la sistematización del pasado histórico musical, de tendencias y estilos, del canon musical. Sin embargo sabemos poco acerca de la manera de estar en el mundo a través de la música y la composición. Expandir el presente y contraer el futuro, como propone Santos, es una forma de conocer y valorar las experiencias sociales en este caso las de la creación musical. La posibilidad de este conocimiento es uno de los propósitos de este trabajo.

En concreto, la experiencia en el presente de creación socializada, colaborativa en *Detrás de la niebla: Acción escénico-sonora en torno a la poesía de José Watanabe*, retoma una de las ideas centrales en el pensamiento de Santos: *ecología de saberes*. En este sentido, en *Detrás de la niebla* se reúnen nociones y prácticas de conocimientos heterogéneos: una pluralidad de conocimientos provenientes de campos ajenos a la música —como el de las artes escénicas (teatro), la antropología, la filosofía—, conocimientos producto de las experiencias singulares de vida de los que participaron en la experiencia de creación, un principio de creación musical colaborativo —presente en otras culturas musicales distintas a las de la TMDO— pero sin abandonar del todo los presupuestos y prácticas en el campo de la creación musical en esta tradición.

Finalmente este trabajo deja abierta la posibilidad de una *traducción de saberes*, propuesta por Santos, esto es: un trabajo de interpretación, entre dos o más culturas, que permita crear inteligibilidad recíproca entre experiencias y de ese modo identificar preocupaciones isomórficas entre ellas y las diferentes respuestas y alternativas que cada cultura proporciona.⁵

Guiado por las ideas de una epistemología del sur, pero sin ahondar en el pensamiento y las categorías lanzadas por Santos, inicia el recorrido de este trabajo, *Des/montado Detrás de la niebla: Ensayo de una poética de la experiencia*, a partir del cual se ensayan *reflexiones-prácticas* para una propuesta alternativa de creación musical.

⁵ Sobre la Traducción, véase Santos, 2009:136-137.

2. PON EL OIDO EN LA TIERRA, ESCUCHA

Este es un ejercicio de memoria. Su finalidad es dibujar una cartografía testimonial compuesta por diferentes experiencias en distintos momentos de mi vida, con la intención de responder a la siguiente interrogante: ¿de dónde surge la necesidad de preguntarme por otras posibilidades de abordar procesos de creación musical?

Cuestionar el modo automatizado del proceso de producción musical, arraigado en la institución musical educativa de modelo occidental y de ello preguntar por otras posibilidades para la creación supone descentrar la mirada, poner en duda, ejercer una crítica y problematizar.

Sin embargo, antes que fijar con claridad y exactitud una respuesta, me interesa visibilizar las coordenadas ideológicas, morfológicas y narrativas de las cuales emerge la duda, la pregunta y la desconfianza en un modo de producción y concepción de creación dominante en la TMDO. Esta visualización precisa de un ejercicio de memoria en tanto estas coordenadas resultan de experiencias que se forman y re-forman a través del tiempo y constituyen un modo de pensar, hacer y relacionarse con el mundo, las cosas, la naturaleza y los individuos.

Pero, ¿Cómo se hace un ejercicio de memoria?

2.1. Pensar en imágenes

Lejos de situarme en los suelos de una historiografía de la memoria, lo que me interesa es comprenderla a partir de las perspectivas señaladas por John Sutton (2012): en primera instancia como capacidad cognitiva que instrumenta el sentido de continuidad personal. En segunda, como proceso por el cual retenemos información y reconstruimos mediante el relato las experiencias pasadas, usualmente para propósitos presentes.

Más allá del aspecto personal aludido en ambas instancias, el recuerdo de un individuo —como sostiene Fernando Checa (2010:139) en relación al pensamiento de Aby

Warburg— no sólo es una capacidad y proceso singular que se produce a través de la reminiscencia de asuntos, temas, o formas semejantes, a la manera de las ideas platónicas. El recuerdo y la memoria son al mismo tiempo un espacio social donde se alberga un sustrato común a los seres humanos de tiempos y lugares diferentes, compuesto por imágenes que expresan múltiples contenidos de la psique.⁶

Desde ambos enfoques, la memoria comprende, al mismo tiempo, un proceso subjetivo y colectivo por el cual se conserva información, se construye y da continuidad a la identidad de los individuos de una comunidad en particular. Reflexionar sobre la memoria, sus enfoques y procesos conlleva un proceso de historización y las consecuentes consideraciones temporales a él vinculadas.

La Historia como disciplina encuentra, por lo menos, dos perspectivas desde donde operar: una de ellas arraigada en una concepción positivista, le adjudica el carácter de modelo cronológico, causal, que se articula mediante la designación de periodos, de sus desarrollos y declives. Una larga tradición de pensadores ha ensayado los relatos oficiales de la historia siguiendo esta visión. Por ejemplo, dentro de la Historia del Arte se identifica una genealogía de historiadores fundada por Giorgio Vasari (1511-1574) y Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) en cuyas concepciones temporales la historia se organiza en períodos de grandeza y decadencia valorados en relación a objetos artísticos portadores de ideales estéticos determinados. (Didi-Huberman 2009). Sin embargo, una manera distinta de pensar la historia o “mutación epistemológica” —como la llama Antonio Oviedo (2011) — se desarrolla en “tres hilos rojos teóricos”: Aby Warburg, Walter Benjamin y Carl Einstein (Oviedo, 2011:14). Una de las ideas centrales que atraviesa el pensamiento de estos autores ha sido la de poner la imagen en el centro de su práctica y de su teoría de la historicidad, acompañada por la construcción de “[...] una concepción del tiempo animada por la noción operatoria del anacronismo” (id., 15). La manera en que estos autores repiensen la historia tiene como destino: “[...] extinguir el relato causal y también la teología

⁶ Este aspecto social de la memoria es análogo a la idea de inconsciente colectivo desarrollada por Carl Gustav Jung (2009). De acuerdo con este autor, el inconsciente colectivo comprende contenidos o procesos psíquicos no conscientes peculiares de muchos individuos, sociedades, pueblos etc. Estos contenidos que heredan los sujetos se representan en mitos e imágenes de valor y significación compartida por una colectividad determinada.

y “teoría del progreso” (Didi-Huberman, 2011a:141). En este sentido prevalece el anacronismo que posibilita mirar la historia como espacio de superposiciones temporales, de conexiones atemporales.

Ante estas dos concepciones de la historia arribo a un primer puerto. Un ejercicio de memoria, del recuerdo, antes que un relato cronológico, de causas y consecuencias como puede ser el relato tradicional en una autobiografía, es un trabajo sobre la temporalidad que demanda re-concebir el tiempo en términos espaciales. Pensar el tiempo como un espacio en el que se superponen y cohabitan muchos tiempos distintos, sitúa la imagen como elemento articulador entre tiempo y memoria.

Parafraseando a Diego Lizarazo (2007): La imagen colectiva, social, aquella que no se restringe al horizonte icónico o comunicativo sino que nos invita a pensar lo imaginal a través de la sociología, la antropología, la estética, la hermenéutica o el psicoanálisis se constituye en una dimensión que convoca aspectos míticos, ideológicos, políticos, de semántica socio-estéticos, de valores formales y evocaciones inconscientes.

Difícilmente podemos pensar el tiempo y la memoria sin imágenes. Las imágenes hacen posible modos perceptivos e intelectivos por medio de los cuales los individuos de cualquier sociedad se construyen así mismos en relación a las dimensiones temporales pasado, presente y futuro. El proceso de construcción de la identidad colectiva-individual afirma, niega, elabora lo que se es, se fue y desea ser. En este sentido, la memoria juega un papel determinante puesto que sin ella, sin la posibilidad de recordar-imaginar el tiempo albergado en imágenes, los procesos sociales de construcción de la identidad se clausuran.

Por tanto, un ejercicio de memoria consta de pensar en imágenes que den cuenta, en su aparente estatismo, de nuestra propia historia como individuos, nuestra memoria y sus recuerdos. De ahí que la imagen sólo deviene pensable en una construcción de la memoria: la de la imagen misma y la de quien mira la imagen.⁷

Este ejercicio de memoria inicia con una imagen de José Watanabe (2008) en el poema *Los Búfalos* (2006): “[...] pon el oído en la tierra y escucha la estampida de los búfalos”. Este también es un ejercicio de escucha, de escucharme y de escuchar mis imágenes, sus latencias y reverberaciones.

⁷ Esta idea, de Didi-Huberman, (2009) será desarrollada en 2.3.1. *Las dos memorias de la imagen*.

2.2. Cómo tejer imágenes

Didi-Huberman rastrea el vocablo de “Atlas” y de ese modo, nos cuenta que en la mitología griega *Atlas* fue un titán a quien Zeus condenó a soportar el peso de la tierra sobre sus hombros. Además de dar nombre a un sistema montañoso que recorre el noroeste de África (el Atlas), a un océano (el Atlántico) y a una figura arquitectónica que sostiene el entablamento (atlante), Atlas dio su nombre a una forma visual de conocimiento: “[...] al conjunto de mapas geográficos, reunidos en un volumen, generalmente en un libro de imágenes, y cuyo destino es ofrecer a nuestros ojos, de manera sistemática o problemática —incluso poética a riesgo de errática, cuando no surrealista— toda una multiplicidad de cosas reunidas allí por afinidades [...]” (Didi-Huberman, 2011b).

Fue en el campo de las artes visuales donde Aby Warburg (1866-1929), historiador del arte, formula su más ambicioso proyecto inacabado entre 1924 y 1929: *Atlas Mnemosyne*. La empresa de Warburg consiste en reunir, en paneles móviles, un extenso repertorio de imágenes que buscan evidenciar y restablecer los valores expresivos predefinidos en la representación visual, pictórica y escultórica de la vida en movimiento. En palabras de Warburg: “Con su acopio de imágenes <*Mnemosyne*> quiere ser ante todo un inventario de los modelos antiquizantes preexistentes que influyeron en la representación de la vida en movimiento y determinaron el estilo artístico en la época del Renacimiento” (Warburg, 2011:3).

El principal interés de Warburg se centra en establecer relaciones entre las denominadas Antigüedad y el Renacimiento mediante la observación de las imágenes producidas en ambos periodos. Para ello, recurre a las dos estructuras de pensamiento, o también formas poéticas, que Nietzsche en 1872 había propuesto en relación a la tragedia: la fuerza Apolínea y la fuerza Dionisiaca. Para Warburg, la creación artística se sitúa en medio de estos polos. Para él, en la base material de las imágenes, pictóricas y escultóricas, confluyen impulsos apolíneos y dionisiacos encarnados en un lenguaje gestual, de trazos e intensificaciones que ponen de manifiesto valores expresivos conservados en la memoria de una época —para el caso de su estudio la del Renacimiento— en donde se restituyen

valores expresivos de la Antigüedad. En dichos gestos y trazos se alberga una historia psicológica, social, una historia de la cultura.

Aproximarse al pensamiento que vertebra el *Atlas Mnemosyne* entraña posicionarse frente a una arquitectónica —en el sentido bajtiniano: como “[...] un sistema personalizado en el cual se plantean las relaciones del individuo con su tiempo y espacio” (Diéguez, 2007:32) — que posibilita, desde un acercamiento morfológico, redestinar la mirada hacia las huellas, los rastros, los fragmentos o las supervivencias que migran a través de la historia. En este sentido, los procedimientos del *Atlas Mnemosyne* de Warburg se constituyen en herramienta que articula un ejercicio de memoria no sólo colectiva sino también individual en el que se prioriza la búsqueda e identificación de gestos y trazos constitutivos de la historia personal.

La ventaja de operar bajo la forma del atlas reside en la constante libertad de construir territorios de imágenes coexistentes sobre una superficie, de tal modo que se puedan ensayar múltiples configuraciones:

Cuando colocamos diferentes imágenes —o diferentes objetos, como las cartas de una baraja, por ejemplo [...] — podemos hacer montones, constelaciones. Podemos descubrir nuevas analogías, nuevos trayectos de pensamiento. Al modificar el orden, hacemos que las imágenes tomen una posición. (Didi-Huberman, 2011b).

En palabras de este autor, un atlas, en tanto tejido de imágenes, es una manera de: “[...] reconfigurar el espacio, redistribuirlo, desorientarlo en suma: dislocarlo allí donde pensábamos que era continuo, reunirlo allí donde suponíamos que había fronteras.” (Id.)

Instalarse en la dimensión poética (compositiva), del atlas implica, como se mencionó, reunir, por afinidades personales, múltiples imágenes. Del mismo modo, “[...] Corresponde a cada cual —artista o sabio, pensador o poeta— convertir tal visibilidad [la del montaje de las imágenes] en la potencia de ver los tiempos: un recurso para observar la historia, para poder manejar la arqueología y la crítica política, “desmontándola” para imaginar modelos alternativos” (Id.).

2.3. Ensayando el tiempo en el espacio: *Interiores*

Retomo la idea del *Atlas mnemosyne* para instrumentar un ejercicio de memoria que se propone hacer visibles las coordenadas ideológicas, morfológicas y narrativas de las cuales emerge la crítica a una forma paradigmática y dominante en la composición de la TMDO. Trabajo con las imágenes visuales que habitan en mi memoria en tanto referencian experiencias particulares vivenciadas a través del tiempo.

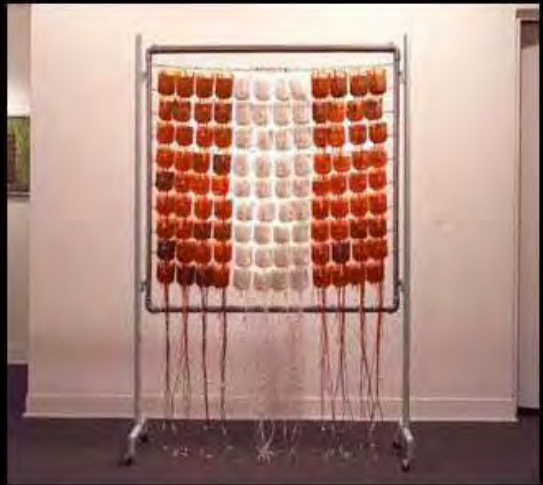
Mi propio atlas se denomina *Interiores*, por la acepción del vocablo que alude a aquello contenido dentro de un cuerpo o materialidad determinada. En él coexisten diversas imágenes que se vinculan por coordenadas invisibles —ideológicas, morfológicas, narrativas— que representan situaciones, cosas, relaciones, vivencias que portan significados particulares y en ese sentido constituyen parte de una identidad.

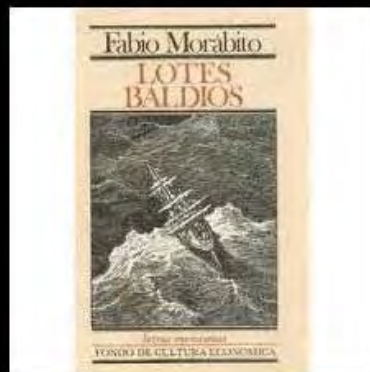
Por cuestiones estrictamente de formato, espacio y presentación, expongo cuatro paneles constitutivos de *Interiores*, en las páginas dieciocho, diecinueve, veinte y veintiuno. Sin embargo, la intención fue presentar, no cuatro, sino un sólo panel, ya que las líneas temáticas de las imágenes son comunes y no se diferencian. No obstante, para efectos prácticos de exposición, se encuentra un número a pie de página del extremo derecho en cada panel. Esta ordenación numérica está exenta de cualquier relación jerárquica secuencial cronológico o de valor en relación a la importancia de cada panel. Esto mismo es equivalente a la disposición espacial de las imágenes.





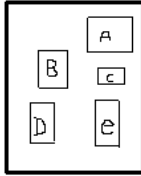
2





A continuación presento informaciones referidas a cada una de las imágenes en los cuatro paneles:

Panel 1



A.- Escena de *Contra el viento* (1989), obra de teatro del *Grupo Cultural Yuyachkani*.

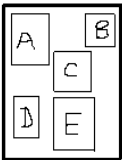
B.- *El guardián del viento* (1971) - Tilsa Tsuchiya (Supe, 1929 – Lima, 1984).

C.- *Quinta Heren* - Víctor Humareda Gallegos (Puno, Lampa 1920 - Lima, 1986).

D.- Portada del libro *Banderas detrás de la niebla* (Peisa, 2006) de José Watanabe (Laredo, 1945 - Lima, 2007).

E.- Escena de *Sin Título – Técnica Mixta* (2004), obra de teatro del *Grupo Cultural Yuyachkani*.

Panel 2



A.- *El mito del pájaro y las piedras* (1975) - Tilsa Tsuchiya (Supe, 1929 – Lima, 1984).

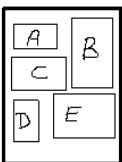
B.- *El grito* (1893), Edvard Munch (Løten, 1863 – Ekely, 1944)

C.- *En Perú, Tingo María*. Fotografía en la que aparece Luca Belcastro (Como, 1964 -).

D.- Escena de *Hasta cuándo corazón* (1994), obra de teatro del *Grupo Cultural Yuyachkani*.

E.- Canto de guerra santa (1972), Tilsa Tsuchiya (Supe, 1929 – Lima, 1984).

Panel 3



A.- Escena de *El último ensayo* (2008), obra de teatro del *Grupo Cultural Yuyachkani*.

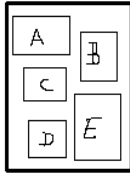
B.- *Martín Adán* (2006), Enrique Polanco (1953 -).

C.- *El nacimiento de Venus* (1483-1484), Sandro Botticelli (Florencia, 1445 - 1510)

D.- Fotografía en la que aparezco luego de varias horas de caminata en Los Bosques de Zárate, Lima (2009).

E.- *Bandera* (2001), Eduardo Tokeshi (Lima, 1960-).

Panel 4



A.- Isla Negra (Chile, Provincia de San Antonio, 2007) Fotografía de Luca Belcastro (Como, 1964 -)

B.- *Rio rojo* (1987), Enrique Polanco (1953 -).

C.- Escena de *El último ensayo* (2008), obra de teatro del *Grupo Cultural Yuyachkani*.

D.- *Quinta Heren de noche* (1986) Víctor Humareda Gallegos (Puno, Lampa 1920 - Lima, 1986).

E.- Portada del libro *Lotes Baldíos* (FCE, 1984), de Fabio Morabito (1955-).

2.3.1. Las dos memorias de la imagen

Cuando nos confrontamos con una imagen, o imágenes como en el caso del atlas *Interiores*, la acción de mirar implica un proceso yuxtapuesto y contaminado por al menos dos tipos de respuesta: las emotivas, asociadas a infinitas posibilidades sensoriales, y las cognitivas, traducidas en ideas, recuerdos, pensamientos y toda la intrincada trama del logos y los discursos que intentan dar ordenamiento y razón a las cosas. Entre estas dos dimensiones la mirada de cada quien construye una lectura autónoma de la imagen por medio de la cual esta se inscribe en diversas relaciones.

Este proceso de la mirada establece una memoria de la imagen atribuida y dotada de sentido por parte del sujeto que mira; la mirada subjetiva de quien mira. Sin embargo, mirar una imagen no sólo involucra una negociación o intercambio de sentidos entre quien mira, su memoria, y la imagen en sí misma. Además de ello, supone un segundo proceso determinado por una segunda memoria autónoma, la de la propia imagen. En este sentido, retomando el planteamiento de Didi-Buberman (2011a) la imagen sólo deviene pensable en la articulación de dos memorias: la de quien mira la imagen y la memoria que porta la propia imagen. La primera de estas abarca las dimensiones emotivas y del logos y se despliega a través de la subjetividad de quien se confronta con la imagen. Esta memoria es susceptible a ser verbalizada. La palabra, que instrumenta la posibilidad de esta memoria,

se constituye en un elemento de mediación entre la imagen y las dimensiones emotivas y cognitivas del sujeto. Por medio de la palabra se testimonia y ficciona la imagen.

La segunda memoria, la de la imagen misma, a grandes rasgos consiste en la herencia y superposición temporal, que se materializa en las configuraciones determinadas que habitan al interior de una imagen.

Las imágenes nos sobreviven, pueden pensarse como un elemento futuro, de duración, mientras que el individuo que las mira puede ser considerado como elemento frágil, de paso. Esta es una de las primeras consideraciones lanzadas por Didi-Huberman para afirmar la imagen como dispositivo temporal. La imagen, nos dice este autor, alberga una memoria exenta de los valores ideales adjudicados tradicionalmente por el historiador del arte con el propósito de homogeneizar imágenes en períodos estilísticos estables de acuerdo a variables constantes, como lo son ciertos valores estéticos compartidos por un grupo de imágenes. Antes que una dimensión estática cosificada, estar ante una imagen es estar ante el tiempo.

En tanto articula el pasado, la imagen es en sí misma una supervivencia en la que se reúnen múltiples temporalidades. De ello, antes que concebir la imagen en términos de homogeneidad, estabilidad y constancia esta reclama ser re-concebida como objeto impuro y complejo.

Para esta re-concepción de la imagen es fundamental la idea de anacronismo. En una primera aproximación, el anacronismo es “[...] el modo temporal de expresar la exuberancia, la complejidad, la sobredeterminación de las imágenes” (Didi-Huberman, 2011a:38-39). En una imagen cohabitan valores estéticos y filosóficos, configuraciones estructurales, morfologías pictóricas provenientes de tiempos culturales anacrónicos, distintos al tiempo en que se produce la imagen. De aquí que se pueda pensar en una memoria de la propia imagen compuesta por las supervivencias de otros tiempos.⁸

⁸ Didi-Huberman expone, entre otros, un ejemplo concreto sobre la noción de anacronismo en las imágenes. Recurre a un fresco del convento de San Marcos, titulado *La virgen de las sombras*, que fuera pintado hacia 1440-1450 por Fra Angelico. Desde una perspectiva eucrónica, actitud canónica del historiador del arte, la imagen es un pretexto para la búsqueda de la concordancia de tiempos: la imagen cumple con los ideales morfológicos y temáticos de la época, es contemporánea a su tiempo y con esto queda anulada la posibilidad de pensar en una memoria de la imagen. Sin embargo, el anacronismo recupera una dimensión dialógica entre la imagen y los tiempos en ella superpuestos: la memoria del

Estas dos perspectivas de la memoria en relación a la imagen, la subjetiva y la de la propia imagen, constituyen dos formas de aproximación a las imágenes contenidas en el atlas *Interiores*.

Las imágenes del atlas que presento, fueron reunidas en función de dos criterios: uno de carácter morfológico y otro de carácter mnémico. El primero alude a la memoria de las imágenes en sí mismas y aborda aspectos como son el impacto visual y la impronta sensible que deviene en intensidad de la energía de las formas contenidas en ellas. Esto es: los trazos y gestualidades propios de las morfologías visuales. Por su parte, desde la perspectiva mnémica las morfologías de las imágenes seleccionadas encierran el espacio y tiempo mnémicos de múltiples experiencias y acontecimientos que identifico determinantes en la constitución de los universos culturales donde me establezco.

Luego de seleccionar las imágenes de mi memoria, ahora contenidas en *Interiores*, de considerar el espacio, de formularlo y reformularlo, desplazando su orden, elaboro, atribuyo una de muchas probables lecturas.

Lo que sigue es el relato de *Interiores*, darle voz a las imágenes. Este relato tiene como propósito extraer la memoria que atribuyo a las imágenes, en relación a experiencias particulares. Posteriormente en 2.3.3. *Desde la morfología de Interiores* hablaré de la segunda memoria.

fresco de Fra Angelico se compone por un montaje de al menos tres temporalidades. Por una parte, “el mimetismo ‘moderno’ y una noción de la *prospectiva* que se puede calificar, gruesamente como albertiana [siglo XV florentino del primer Renacimiento]”. Por otra “[...] una noción de *figura*, que el pintor había tomado de los escritos dominicos de los siglos XIII Y XIV [...]”. Así mismo el muro “constituye la interpretación específica de toda una tradición textual cuidadosamente recibida en la biblioteca de San Marco [...], así como una antigua tradición figurativa llegada hasta Italia desde Bizancio (uso litúrgico de las piedras semi preciosas multicolores) *via* el arte gótico y Giotto mismo (los mármoles falsos de la capilla de Scrovegni)...”. Todo esto acompañado por otra paradoja temporal: el momento mítico de la encarnación. (Didi-Huberman, 2011a:39).

2.3.2. La palabra que media: páginas sueltas

A continuación transcribo notas escritas en el contexto de experiencias distintas en diferentes momentos de mi vida. A través de la palabra como mediadora entre el tiempo pasado y el presente, entre la mirada y la imagen, y como herramienta discursiva para la formación, deformación y reformación de narrativas que den cuenta de una identidad establezco las coordenadas ideológicas que superviven y son transversales a las notas de páginas sueltas provenientes de tiempos heterogéneos.

16/03/13

México D.F.

De entre las imágenes que conformarán mi atlas mnemosyne, *Interiores*, se encuentra una de las tantas banderas de Eduardo Tokeshi⁹. [Ver panel 3 - E]. Cuando vi por primera vez la *Bandera* me generó un impacto considerable. Con ello esta pasó a formar parte de una memoria o zona simbólica en donde se funden valores estéticos junto a las emociones, los gustos, y los deseos que resultan de experimentar, sensiblemente, la materialidad corporal de una entidad particular, en este caso la *Bandera*.

Algo parecido sucedió con el poema *Los columpios* del poemario *Lotes Baldíos* de Fabio Morabito [ver panel 4 - E].¹⁰ Al tiempo que leía el poema este se fue esculpiendo en la misma zona simbólica donde se encuentran tantas otras imágenes, visuales, poéticas, emotivas, sonoras, ideológicas etcétera.

Pero estaba en la *Bandera* de Eduardo Tokeshi. Mientras buscaba información sobre ella, para incluirla en el atlas, di con un video en el que el autor explica los

⁹ Eduardo Tokeshi (1960 -) es un artista visual peruano que trabajó en 2001 una serie titulada *Banderas*. En ella da cuenta de las coyunturas políticas que modelan el país, a partir del conflicto armado interno y la decadencia de la institución de gobierno signada por la corrupción.

¹⁰ Fabio Morabito (1955 -) escritor, naturalizado mexicano. Ha publicado tres libros de poesía *Lotes Baldíos* (1985), *De lunes todo el año* (1992), *Alguien de lava* (2002), y *Delante de un prado una vaca* (2011).

procesos creativos y los contenidos de sus Banderas.¹¹ Al final de su exposición habla sobre la *Bandera* que siempre me ha interesado. Tokeshi cuenta a la cámara cómo la lectura de un poema de José Watanabe, *El envío* [ver panel I- D] coadyuvó a la ideación de su *Bandera*:

"[...] Leo un hermosísimo poema de un amigo mío, José Watanabe, que se llama *El regalo*. [...] *El regalo* es un poema en el que él dice: ése líquido rojo (este poema lo escribe cuando él está muy mal, lo han operado y está recibiendo una transfusión.) Dice: este líquido rojo no proviene de un donante. Es un regalo que proviene de la humanidad [...]"

Yo llegué a la *Bandera* por intermedio del grupo de teatro *Yuyachkani* [ver panel I- E]¹² durante el proceso de creación de la obra de teatro *Sin Título - Técnica Mixta* (2004) para la que realicé el diseño sonoro. Una de las imágenes que inspiró una de las escenas de la obra, en donde se iza una bandera hecha de vestimentas (de hombres, mujeres, niños y niñas) fue una de las banderas de Tokeshi. La bandera de ropas de *Yuyachkani*, era una forma de simbolizar la ausencia de los cuerpos, aludiendo a los más de 70,000 muertos y desaparecidos durante los años de la guerra interna en el Perú. Cuando tiempo después, en 2008 me encuentro con *La sangre*, poema de José Watanabe, no deja de representarse en mi mente la *Bandera* de Tokeshi. Esta conexión que realicé no es, sobre todo, por el objeto, la sangre, acerca del que hablan ambos cuerpos (el plástico y el verbal) sino por la clara connotación política de un estado de guerra interna. Cada una de las voces y sus consecuentes materialidades visibiliza la ausencia del cuerpo frente a la muerte o la desaparición.

Yo había formado mi propia cartografía simbólica: *Bandera* (Tokeshi)- *Sin Título/Técnica Mixta* (*Yuyachkani*) - *La sangre* (*Watanabe*), adjudicándoles referencias y valores de mi propia experiencia. Por eso me sorprendió descubrir otros valores y referencias sobre los mismos universos pero esta vez desde la experiencia de Tokeshi.

He pasado toda la tarde buscando una y otra vez entre la poesía completa de Watanabe y no encuentro nada que se llame *El regalo*. Más tarde he encontrado, en su sitio web, la dirección electrónica de Tokeshi y le he escrito. Me contestó a

¹¹ Eduardo Tokeshi, *Visita Guiada en el ICPNA. Tema Banderas* (3). En: <http://www.youtube.com/watch?v=ikvwb5AZPBs> (15-04-2013)

¹² *Yuyachkani* es un grupo de teatro peruano. Más adelante hablaré de él (ver 28/03/08 Lima).

los 10 minutos: “[...] pucha disculpa si te hice buscar hasta la locura, el poema de José se llama *El envío* y está en *El huso de la palabra*”.

Luego me envía el poema:

Una delgada columna de sangre desciende desde una bolsa de polietileno hasta la vena mayor de mi mano. ¿Qué otro corazón la impulsaba antes, qué otro corazón más vigoroso y espléndido que el mío, lento y trémulo? Esta sangre que me reconforta es anónima. Puede ser de cualquiera. Yo voy (o iba) para ser misántropo y no quiero una deuda sospechada en todos los hombres. ¿Cuál es el nombre de mi dador? A ese solo y preciso hombre le debo agradecimiento. Sin embargo, la sangre que está entrando en mi cuerpo me corrige. Habla, sin retórica, de una fraternidad más vasta. Dice que viene de parte de todos, que la reciba como un envío de la especie. José Watanabe / *El envío* / *El huso de la palabra* (1989)

23/07/10

Buenos Aires

Algo que me llama mucho la atención son los árboles de esta ciudad. Son distintos a los que hay por Lima. Los de acá parecen hablar a través de sus pieles y ramas expresivas que se bifurcan en las alturas. Que la atención de mis ojos sea capturada por las raíces, las ramas, las cortezas y las complejidades sinuosas de los árboles de una ciudad a la que acabo de arribar, es algo que pertenece al orden de cosas de valores expresivos que se apoderan de mis percepciones y que luego se fermentan para surgir en expresión material sonora. De hecho eso es lo que está pasando justo en este momento. Del impacto visual que me generaron los árboles de un parque limeño y también del impacto verbal de poema de José Watanabe voy a escribir, en el marco del curso de creación musical *Ceibo*, aquí en Buenos Aires, *Coreografía de evitamientos y desplantes* para seis instrumentistas.

Pero no he venido sólo a escribir una nueva partitura. Mañana está programada una charla en donde voy a contar, desde mi experiencia, lo que viene sucediendo dentro de *Kantuta en el marco de Germinaciones-Primaveras Latinoamericanas...*, en Perú, ello contrastado con la geografía desesperanzadora de la creación musical contemporánea en mi país.¹³

¹³ Kantuta es el nombre de los cursos de perfeccionamiento en composición musical desarrollados en Lima-Perú desde el año 2008 y que son dirigidos por el compositor italiano Luca Belcastro (ver panel 2 - C), Estos cursos se realizan en

Coordinar las actividades dentro de Germina.Cciones... ha supuesto una constante invitación a re-pensarme y re-pensar las dinámicas dentro de las cuales se ejerce la composición en mi ciudad. Pero también ha sido motivo para bajar la mirada y ver los suelos sobre los que danzan tantas realidades musicales latinoamericanas, diferentes todas ellas a las de los centros musicales europeos y norteamericanos. Es curioso pero aquí en América Latina, las instituciones académicas musicales, como los conservatorios, se encargan de cimentar la atención en lo que pasa fuera de Latinoamérica. Como sostenía Luca Belcastro en una charla, sorprende que entre latinoamericanos haya escasos vínculos e intercambio de información, sin embargo, y paradójico es que sí haya una actualidad y conocimiento, expresado en nombres, obras, acontecimientos etcétera, sobre realidades musicales de geografías tan lejanas como puede ser Francia, Italia o Alemania.

Quizá sea por esa realidad paradójica que al pensar en Germina.Cciones... pienso también en la utopía del Perú como Nación y, sin lugar a dudas, la de muchos, si no es la de todos, los países Latinoamericanos. Esa utopía común, la de la colaboración, la de la creación de redes de contacto entre los países de América Latina, la de abrir espacios de formación e intercambio entre artistas y creadores para la música y otras disciplinas, la de generar instancias de apoyo recíproco que permitan la participación de las diferentes visiones y expectativas de los involucrados (Belcastro, 2010), ésa utopía emerge como pudo emerger y también difuminarse en el tiempo la utopía del Tahuáninsuyo y la forma comunal del Ayllu: "uno de los más logrados ejemplos del comunismo primitivo o del socialismo, identificados ambos como ideales de justicia distributiva" (Pease, 2003:57) en donde la comunidad se basaba en la propiedad colectiva de los bienes, en el trabajo y la reciprocidad; en donde las nociones de riqueza y pobreza eran entendidas en forma estructural y no individual, pues no dependían de las posibilidades de acumulación, sino fundamentalmente del acceso a la mano de obra

diferentes países de Latinoamérica (Argentina, Bolivia, Chile, Cuba, Ecuador, México, Perú, Uruguay, Venezuela) y en cada uno de estos los cursos toman el nombre de una flor representativa del lugar, al igual que sucede en Perú cuya flor nacional es la Kantuta. La dinámica de los talleres consiste en la creación de nuevas partituras y su posterior estreno en conciertos o festivales en cada país. Todas las actividades son gratuitas. Estos talleres se desarrollan en el marco de un proyecto más amplio llamado Germina.Cciones... – Primaveras Latinoamericanas "una organización independiente que desarrolla un proyecto de colaboración entre y con las personas e instituciones que configuran diversas realidades culturales latinoamericanas" (Belcastro, 2010). Paralelo al desarrollo de los talleres, que por lo general tienen una duración de entre 1 y 2 semanas, se lleva a cabo *Imagina.Cción... Encuentros con la música de hoy y las artes* un espacio de diálogo en donde se realizan charlas, conferencias, clases maestras con músicos intérpretes, compositores, artistas de otras disciplinas entre otras personas que trabajan en el arte y la cultura.

producida por un sistema de relaciones de parentesco, y no en la propiedad privada que tan larga tradición tiene en la historia europea (*Ibíd*). La utopía de Germinaciones... emerge como pudo emerger, y también difuminarse, la utopía independentista americana en cuyo sueño nacía el sueño de la Gran Colombia y en donde se desdibujaban las fronteras y se estrechaban los suelos americanos. En esos contextos "América Latina nacía como un solo espacio en la imaginación y la esperanza de Simón Bolívar, José Artigas y José de San Martín, pero estaba rota de antemano por las deformaciones básicas del sistema colonial" (Galeano, 1987: 432).

Emerge como pudieron emerger y desaparecer los infatigables esfuerzos de Francisco Curt Lange, musicólogo de origen alemán, quien publicara en Montevideo, a inicios de los años 30 del siglo pasado, un folleto titulado *Americanismo Musical*, en donde, en palabras de Aurelio Tello, se hacían explícitos:

[...] los principios de un movimiento tendiente a integrar los esfuerzos y actividades aislados de músicos, compositores e investigadores del continente que coadyuvara a la investigación de la música indígena, folklórica y popular, a la publicación, el análisis y la divulgación de la creación musical y a la aplicación de los modernos métodos de la pedagogía musical contemporánea. (Tello 2004:232)

Los esfuerzos de Lange convergen con aquellos esfuerzos que edificaron en la década del 60 el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Intituto Di Tella en la Argentina. Experiencias que hoy en día generan, en palabras de Daniel Varela haciendo referencia al CLAEM, una valoración más mítica que objetiva en cuanto a logros obtenidos en aquellas épocas. (Varela 2009: 69). Hoy en día ambas experiencias, la del Americanismo Musical de Lange y la del CLAEM, vienen a constituirse en un pasado borroso y utópico. A él se suman los quince Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea que se desarrollaron entre 1971 y 1989 teniendo como sedes a Uruguay, Brasil y Venezuela. Estos cursos fueron conducidos por José María Neves de Brasil, Coriún Aharonián de Uruguay, Graciela Paraskevaídís de Argentina/Uruguay, Cergio Prudencio de Bolivia y Conrado Silva de Uruguay/Brasil. (Cáceres, 1989).

Todas estas empresas, la prehispánica y la independentista, las de la cultura y la música, entre las incontables historias escritas con los anhelos de una comunidad que trascienda los hitos demarcatorios geográficos, generados a partir de las soberanías comerciales, mercantilistas, capitalistas, que cimientan como único bien el de la propiedad privada y rechazan las prácticas de la confluencia, de las diferencias y de la comunión; todas aquellas empresas habitan en la

memoria y en esa dirección pienso que también todas ellas habitan en el imaginario de Germina.Cciones...

El de mañana, en la charla, será un ejercicio imaginario por medio del cual nos acerquemos más a ese ideal de lo que queremos ser. Imaginar prácticas musicales heterogéneas que nos representen en la multiplicidad de perspectivas individuales y colectivas coexistentes en el archipiélago de realidades que pueblan Latinoamérica en la actualidad. Imaginar nuestros incontables rostros sonoros y también nuestros silencios.

28/03/08

Lima

Ayer, 27 de Marzo, día mundial del teatro, estrenamos *El último ensayo*, trabajo escénico de *Yuyachkani* [ver panel 3-A]. Ha sido un largo proceso de creación de casi un año y medio. Llegar al momento en el que las horas de trabajo, a puertas cerradas en la *sala negra* (como denominan el lugar escénico en la casa del grupo) dejan de contar y las puertas se abren para confrontar la realidad creada ante las miradas de los otros, ha significado atravesar un camino cimbreado entre los tiempos muertos, oscuros, donde la creación parece no ir más a ningún lado y todo parece bloquearse, y la conmoción indescriptible ante el hallazgo luminoso cuando se resuelven los cuerpos, las ideas, las imágenes en el tiempo y el espacio escénicos: cuando se crean realidades escénicas.

Yuyachkani es una palabra quechua que más o menos quiere decir: estoy pensando, estoy recordando. Pensar y recordar la realidad social, política, cultural, personal y recordar la historia, mirándola nuevamente, son justamente las 2 acciones fundamentales sobre las que se vertebran las prácticas y los discursos de Yuyachkani: un grupo de teatro, o más bien - como lo señala Ileana Diéguez- un teatro de grupo que nació en 1971 cuando la efervescencia política de aquellos tiempos urgía otras maneras de pensar, de preguntarse, de cuestionar los rígidos roles que se enquistaban en el quehacer teatral de esos tiempos, como son la idea del dramaturgo, la dramaturgia, el director, el texto escrito etc. Aquellos eran momentos en los que el teatro se planteaba como una necesidad social.

A través del tiempo Yuyachkani ha caminado por la historia del teatro en Latinoamérica persistiendo en un *ethos*, en una forma de hacer, de pensar, de vivir, a partir de comprender el teatro como una "[...] construcción cultural que

nace de valores determinados de acuerdo a la comunidad donde se genera [...]” (Rubio 2011:18) y al mismo tiempo como un espacio compartido que se da entre la escena y el espectador. A lo largo de estos casi 40 años de vida, Yuyachkani se ha insertado dentro de una tradición teatral que apuesta y postula por un teatro de creación colectiva, en el que la dramaturgia es el todo antes que la sola limitación al texto escrito, un teatro comprometido que es consecuente con la realidad social de su entorno, un teatro que afirma la necesidad de tener actores múltiples capaces de trabajar físicamente, con el cuerpo, con la voz, con la música, la danza etcétera. Un teatro de búsqueda en el que se trabaja sobre los comportamientos escénicos que van desde presentar, representar y mostrar.

Yuyachkani está inserto dentro de una tradición teatral conformada por *La Candelaria* o el *TEC* y Enrique Buenaventura de Colombia, por el *Grupo Macunáima* y Antunes Fihlo, de Brasil, por el teatro de Augusto Boal, el de Atahualpa del Chiopo, el *Odin Teatret* de Dinamarca, el teatro documental de Peter Weis, el *teatro físico* de Grotowski, el teatro del distanciamiento de Bertolt Brecht entre muchos otros nombres.

Para esta genealogía de las artes escénicas y para *Yuyachkani* en particular, la creación nace de una necesidad. Eso a diferencia de lo que por ejemplo puede suceder en la composición musical en donde muchos componemos apresurados desafiando al tiempo para postular a un concurso, una convocatoria, y de tener suerte escuchar algo parecido a lo que imaginamos y ciframos en una partitura. Escuchar la composición una vez y sólo una el día de su estreno. En estos casos seguro hay, también, una necesidad: la necesidad de que se toque nuestra obra, no importa cómo se toque y sobre todo el por qué se toque.

Pero no me refiero, en el caso de *Yuyachkani*, a esa necesidad sino a una más compleja. Una que aparece como imperativo y que se establece como un compromiso irrenunciable con el oficio de crear, de ensayar preguntas y respuestas sobre el lugar donde vivimos y las condiciones que lo determinan y nos determinan. En ese sentido, la creación quizá no sea otra cosa que escribir y reescribir en cada ejercicio poético la vida o las vidas propias de quien o quienes la escriben. Entonces es cuando la creación deviene en urgencia y necesidad ajenas a los plazos y las premuras por los resultados.

Algo que rescato y admiro en esta idea y práctica de la creación, aprendida en *Yuyachkani*, es la valoración y prioridad que se da al proceso y no así al producto. En todo caso, este último será una consecuencia del anterior.

En estos procesos, condicionados sólo por el acecho de la necesidad y urgencia por los hallazgos de la creación, se cruzan muchos universos poéticos de los cuales se nutre y contamina la creación.

Los universos de la palabra, de Watanabe, o los del color y las formas, de Enrique Polanco o Víctor Humareda, [ver paneles 3 B, 4 B, 1 C, 4 D], entre tantos otros universos, han sido afluentes de los procesos de creación de muchos trabajos en *Yuyachkani*.

Es curioso que algunos de los referentes (que pueden ser sonoros, plásticos, visuales, ideológicos) que habitan como supervivencias la memoria de *Yuyachkani*, –como fueron, para la obra *El último ensayo*, las pinturas de Enrique Polanco, o para la obra *Encuentro de Zorros* (1985) las pinturas de Víctor Humareda– son referentes de mi memoria personal y constituían, antes de conocerlos por *Yuyachkani*, un campo de símbolos culturales y de afinidades estéticas propios. A pesar de la distancia generacional, los miembros del grupo me duplican en edad, hay una memoria colectiva que interconecta temporalidades.

No quisiera cerrar estas notas sin antes dejar constancia del mayor aprendizaje que me deja el proceso y posterior estreno de *El último ensayo* en relación al ejercicio creativo.

Durante los siete años de mi formación en el Conservatorio Nacional de Música nunca se me ocurrió preguntarme y preguntarles, a compañeros y maestros, por qué hacíamos lo que hacíamos de la manera en que lo hacíamos. Es decir, por qué yo como compositor debía pasarme días enteros, anclado a un piano, a puertas cerradas, emulando el encierro de una condena, para escribir una partitura, que la mayoría de las veces nunca dejaría de ser partitura para transformarse en fenómeno audible. Por qué no podía componer junto con los intérpretes. Por qué tenían que haber intérpretes y por qué todo el trabajo, solitario, tenía que ser tributario de la ocasión del concierto. En fin, tantas preguntas que nunca hice reeditaron en una práctica compositiva en la que se asumen roles y dinámicas poco cuestionados.

Formado en esos hábitos llegué a *Yuyachkani* y no puedo negar que fue difícil comprender y luego aceptar que otras formas de creación, que reclamaban el concierto de múltiples subjetividades, eran posibles y necesarias.

Recuerdo un episodio en el que llegué a la *sala negra*, cuando estábamos en el proceso de creación de *El último ensayo*, con varios esquemas de estructura

formal, sintagmática que había estado elaborando la noche anterior con miras a resolver las acciones de una escena, en función de las escenas precedentes y consecuentes y las relaciones con mi propuesta sonoro-musical. De esa forma, mediante los esquemas, yo había aprendido en el *Conservatorio* a abordar los problemas de la creación. En ellos hacía justicia al término composición cuya raíz refiere a la práctica de poner cosas con / junto a otras cosas. Tal procedimiento era de carácter subjetivo, personal. Por lo menos así lo creía en ese momento.

Los actores y actrices ya estaban en la sala, con ropa de trabajo, improvisando. Luego se discutió mi propuesta que a modo de táctica, sobre el pizarrón de entrenador de fútbol, pretendía diseñar desplazamientos, direcciones, acciones y relaciones de los miembros actores y actrices del grupo. Para mi mala suerte mi esquema no funcionó puesto que en la concreción material de mi abstracción surgieron varios problemas que constreñían el fluir orgánico de la escena. Fue entonces que Miguel Rubio, director de Yuyachkani, pidió empezaran a improvisar. Luego de varias horas de trabajo en la improvisación, y del uso de la palabra como mediación entre las ideas y las acciones, luego de los aportes y propuestas de cada uno de los miembros se halló la escena, sus recorridos, su estructura, su tiempo, su espacio, su forma y sus significaciones. En el concierto de todos se encontró un mar inagotable de posibilidades y soluciones creativas.

Fue la primera vez que experimenté en el cuerpo algo indescriptible, algo que al mismo tiempo parecía ser compartido por todos los que participamos de ese ensayo, por haber dado vida a una cosa nueva: la creación de una realidad escénica.

Me pregunto si esta forma de abordar la creación colectivamente ¿puede ser capitalizada para la creación musical?

20/06/2012

México D.F.

La música de arte actual o también llamada música clásica contemporánea o de concierto, no goza ni gozó de buena salud en el Perú. Esta dolencia probablemente sea compartida por todos los países del norte, del centro y del sur de América Latina. Pero también es casi un hecho que tal dolencia la comparten, con diferentes matices en cada lugar, todos los demás continentes, incluida Europa.

Desde todas las latitudes se han alzado y se alzan voces de reclamo que denuncian lo desprotegida que se ha encontrado y se encuentra la música de concierto. Desprotección ejercida desde las instituciones responsables de conducir la actividad musical hacia los destinos de la educación, de la creación, de la interpretación, de la difusión y documentación musical.

Ello parece ser una verdad ineluctable, una verdad compartida, común y constante para quienes personificamos la actividad o inactividad, en muchos casos, musical contemporánea de nuestras latitudes. En aquella desprotección cada continente, cada país, cada gobierno, cada economía, revela sus propias dinámicas, sus propios logros y sobre todo sus propias precariedades.

En el Perú la actividad musical contemporánea, entendida como parte del patrimonio inmaterial, no es prioridad en la agenda de las instituciones musicales y culturales y parece no interesarle a nadie. Me atrevería a decir que, incluso la mayoría de los actores de música de concierto, (compositores e intérpretes) son los menos interesados en dicha actividad.

Sobre estos asuntos Alfonso Padilla menciona:

Si en Europa la música contemporánea parece interesarle sólo a la minoría de la minoría, en América Latina la situación es aún peor.¹⁴ Hay países donde la situación de la música contemporánea es mejor que en otras —por ejemplo, en Argentina, Brasil, México, Venezuela, Cuba y Chile—. En varios países —como los de América Central, en Paraguay y Ecuador— la música contemporánea apenas existe. El Perú se ubica a la mitad de estos dos grupos. (Padilla, 1998).

Esta precariedad institucional que se refleja en la ausencia de festivales, de agrupaciones musicales, entre otras tantas instancias necesarias para una vida musical contemporánea activa, cuestiona sobre la razón de ser de un compositor o compositora.

Ahora que vivo en México confirmo las palabras de Padilla. Aquí hay una estructura política que regula y fomenta la cultura y el arte, por medio de la puesta de recursos a disposición de artistas.

¹⁴ El autor estuvo en Perú entre noviembre de 1997 y mayo de 1998.

Mañana estrenan *Autorretrato I* en los marcos del XXXIV Foro Internacional de Música Nueva Manuel Enríquez. Es una buena oportunidad —para escuchar la música que escribí— que se genera luego de postular y someter mi partitura a un jurado que la aceptó. Es extraño pero la gran mayoría de las posibilidades para que se interprete una obra de creación actual depende del concurso y la competencia. Pero eso no es exclusivo de México, eso pertenece al orden global de las cosas.

Digamos que el concurso y el competir no sean un problema. Sin embargo lo que sí es poco afortunado, y lo digo luego de varias experiencias, es que hay una sutil hostilidad y mecanicismo en los ambientes regidos por la competencia. En ellos se prioriza la premura en, por ejemplo, montar la obra al tiempo que se cancela un proceso fundamentado en el diálogo, por ejemplo entre compositor intérpretes, y la experiencia compartida de la creación.

La pregunta es, por qué conformarnos con mecanismos de interacción como los concursos y las convocatorias. Fuera de ellos ¿habría otras formas de relacionarnos con la creación?

2.3.3. Desde la morfología de *Interiores*

La sección anterior, *La palabra que media: páginas sueltas*, estrechamente vinculada con la memoria que atribuyo a las imágenes del atlas, trae al presente notas y apuntes sobre afluentes que me han llevado a tres grandes campos de experiencias: el de *Yuyachkani* y su práctica procesal de creación colectiva, el de *Germina.Cciones-Primaveras Latinoamericanas* —plataforma desde donde repensar mi oficio de compositor, signado por los contextos de las prácticas sociales, culturales y por tanto musicales en Latinoamérica— y finalmente el de las entidades simbólicas —como un cuadro, una imagen— que se infiltran a través de la percepción sensible y se establecen en una región interna y se constituyen en una colección de afinidades y experiencias estéticas. Una región donde se elabora el pensar mediante imágenes, no sólo visuales sino aquellas referidas al amplio campo semiótico.

Este último afluente llega a ser escurridizo en tanto eso que se percibe a través de los sentidos, luego de experimentar una entidad particular, es difícilmente traducible en palabras. Tal es así que, independientemente de la memoria personal que puede significar

para mí cada una de las imágenes de *Interiores*, cuando las miro en sus formas propician una alteración emocional difícil de explicar.

Por ello, mi interés se orienta en preguntar por los aspectos morfológicos de las imágenes, por los trazos y gestos gráficos, por la memoria de la imagen misma. Posiblemente estos asuntos determinan mi experiencia emocional al mirar las imágenes.

Desde la morfología de las imágenes presentadas en *Interiores* identifico dos dimensiones decisivas que he denominado: *morfología serpenteante* y *morfología de lo difuso y lo fragmentado*.

Morfología serpenteante

Bajo este título se reúnen todas aquellas formas, presentes en las imágenes expuestas en el atlas, que subvierten la concisión de la recta y que por ende desequilibran. Es en el ámbito de lo curvo, de la ondulación, de la sinuosidad, donde navegan y convergen las raíces y las ramas de los árboles junto a los cabellos arremolinados y cimbreantes de una venus naciente, cuya imagen corporal pareciera perder el equilibrio, como parecen perderlo los cuerpos que danzan en algunas de las imágenes. En estas formas se reconocen trazos, gestos en intensidades comunes.

Morfología de lo difuso y el fragmento

Este es el ámbito de la materialidad, la atenuación y la evanescencia. La pintura de Tilsa Tsuchiya, la poesía de José Watanabe y la de Fabio Morabito, parecen caminar juntas y concurrir por lo menos en algunos aspectos. Cada uno a su modo evoca los fragmentos que anuncian otros espacios y tiempos, configuraciones veladas a la mirada como desdibujadas detrás de la niebla.

Mientras escribo estas líneas tomo consciencia de que ambas morfologías también reverberan en la música que escribo y la que imagino escribir. Ambas pueden rastrearse en formas simbólicas, trazos e intensidades acústicas. En este sentido cómo, si es que se da, traduzco, si es que traduzco, estos ámbitos morfológicos al sonido: ¿Qué trazos, qué gestos,

que intensidades empleo en la creación sonora?, ¿es esta una manera posible de aproximarse a la identidad personal y colectiva de quienes trabajan con el sonido y la temporalidad?

Sobre los asuntos morfológicos en relación al campo de las artes visuales, Aby Warburg (Didi-Huberman, 2009) desarrolló diferentes nociones, inseparables entre ellas, sobre la imagen. Una de ellas: La *Imagen Pathos*. Esta noción encuentra sus raíces en los pensamientos de Darwin y Goethe. Del primero Warburg retoma los tres principios de la expresión: la *impronta*, el *desplazamiento* y la *antítesis*. Del segundo, un modelo morfológico del Pathos en el cual no pueden haber estados de serenidad y, por el contrario, sí zonas difusas y cuerpos en desequilibrio. En ese sentido, no habría una inscripción del Pathos sin una representación gestual. (Id.)

Sin embargo, el Pathos no sólo es representación de un estado emocional, de lo patético, de lo trágico, del dolor a través de gestos y trazos expresivos. Dentro de esta noción hay una dimensión antropológica, hay una experiencia previa que posibilita que la imagen *de cuenta de*. Una de las hipótesis de Warburg es justamente comprender, a través de las morfologías, la experiencia psíquica de la cultura humana a través del arte visual. (Id.)

Todo este *corpus* de ideas sobre la imagen se vincula estrechamente con las imágenes de *Interiores*, y constituyen un marco conceptual con el cual aproximarse a la memoria de las imágenes.

Finalmente, quisiera anotar, por lo pronto de manera tangencial, una pregunta que surge al final de este recorrido por la memoria: ¿todo este *corpus* de ideas sobre la morfología de la imagen es susceptible de aplicación en la creación música? En qué medida los gestos y trazos sonoros pueden ser comprendidos desde estas perspectivas visuales.

2.4. Antes del silencio

Antes de concluir quisiera retomar la pregunta lanzada por Luciano Bedin da Costa (2010): ¿Cómo escribir una vida? Pregunta, en apariencia sencilla, que ha signado el camino de este texto. Mi respuesta, suscribe la noción barthesiana de biografema. En ella, en lugar de ir a

través de las líneas generales de la historia, uno se encamina por el detalle, por los fragmentos, por las imprecisiones que la marcan cuando no es que la dislocan.

Reflexionar sobre la memoria ha sido el primer paso para historizarme y ensayar el relato. Sin embargo, al igual que Eduardo Gruner (2005:160) pienso que la memoria y la historia no sólo son procesos que tratan sobre la materialidad de eventos que acontecen, sobre la cosa que hay, sobre la evidencia sino que se articulan en función de las ausencias: “[...] la memoria *es* constitutivamente, una *falta*. Y es por lo que falta —y no por lo que sobra— que se organiza la historia. La historia, como la economía en su definición clásica, es la administración de la *escasez*.” (id.). De este modo reconozco que en la escasez de experiencias distintas a las que he vivenciado se fragua, también, el cuestionamiento que orientó estas reflexiones.

Este ha sido un ejercicio de memoria fundado en imágenes y como sostiene Belting, las imágenes son más que el producto de la percepción y se manifiestan “como resultado de una simbolización personal o colectiva [...]” (Belting, 2007: 14). Con esta afirmación Belting reclama que la imagen en tanto concepto únicamente puede tratarse de uno antropológico. En esta idea se reconocen nociones de Aby Warburg.

Al retomar el pensamiento de Warburg y el cuestionamiento que articula este texto, sobre el surgimiento de la necesidad de preguntarme por otras posibilidades en relación a procesos de creación musical, concluyo lo siguiente: Guiado por la mirada que descubre los trazos que constituyen las imágenes propuestas en *Interiores*, me re-creo dentro de una historia antes poco visible. Una historia que ahora reconoce y valoriza dos campos estrechamente vinculados: el de mis experiencias en *Yuyachkani* y *Germina.Cciones* y el de las morfologías del imaginario, (ambos contenidos el uno en el otro), que contaminan, estimulan, y determinan los procesos en la creación que realizo. De estos campos emerge el cuestionamiento por otras formas de pensar y hacer desde el ejercicio creativo.

De ese modo, las experiencias de vida que marcan trayectorias en determinados campos de interés, son inseparables de valores estéticos y expresivos que encuentran vida en las formas, los gestos y los trazos de lo visual, lo sonoro etcétera. Estos valores, que migran los tiempos, pertenecen a una memoria colectiva. En este sentido, preguntarse por otras formas de abordar la creación musical es, como la idea de *Imagen Pathos* en

Warburg, una forma de desequilibrar lo establecido. Es en este punto donde se hace necesario reconciliar espacios, tradicionalmente asumidos de manera antagónica, como el de forma y contenido.

Un ejercicio de memoria, con el uso de imágenes articuladas por las nociones del *Atlas Mnemosyne*, no es otra cosa que el develamiento de regiones simbólicas colectivas transversales a cualquier tipo de ejercicio creativo, como lo es la escritura misma de este texto.

Finalmente, desde una noción antropológica de la imagen, podemos decir que todo individuo se va haciendo de una colección simbólico-visual, de un imaginario, que a modo de equipaje transporta a través del tiempo y espacio de la vida. Tras ella pueden rastrearse las huellas, las supervivencias de una memoria colectiva de morfologías como consecuencia de condiciones expresivas de la psique humana. Esta colección simbólico-visual es a veces reconocida, visibilizada o intuida. Otras no.

Proceder mediante el *Atlas* es una manera de reconfigurarse, de re-crearse y entablar diálogos con las formas visuales que nos contaminan, estimulan y determinan en la creación. De ello se infiere que de esta aproximación a la creación se constituyan e instrumenten, por ejemplo, procesos colectivos de creación sonoro-musical.

El ejercicio realizado en este capítulo abre un espacio, una grieta para seguir mirando, para seguir pensando e imaginando el atlas y sus posibilidades, como podría ser uno hecho de las imágenes sonoras que habitamos y nos habitan.

Interludio

I

En una de las principales conclusiones que deja la reflexión anterior, *Pon el oído en la tierra, escucha*, se enuncia lo siguiente: preguntarse por otras formas de abordar la creación musical es, como la idea de *Imagen Pathos* en Warburg, una forma de desequilibrar, cuestionar, lo establecido. Qué es lo establecido y la puesta en desequilibrio para la creación musical, particularmente para el campo de composición de la TMDO. Qué cuestionamientos, con respecto a lo establecido, se han originado, como formas de desequilibrio, en este campo a lo largo del siglo XX.

Pensar sobre estos asuntos sugiere repasar algunas de las circunstancias de cambio, continuidad y transformación suscitadas, a través de una lectura de lo acontecido, en la composición musical durante el siglo XX.

A continuación se establecen dos vías por las cuales repasar la composición en la TMDO: la vía de lo sistemático y la de lo procesal. A partir de ellas se formula la problemática transversal a este trabajo.

3. LO PROCESAL Y LO SISTEMÁTICO EN LA COMPOSICIÓN MUSICAL: DOS VÍAS DESDE DONDE ENSAYAR UNA PREGUNTA

En el siglo XX se incorporan al campo de la composición de la TMDO, premisas estéticas y modos de producción musical renovadores. En el contexto de los cambios político-sociales que marcan el curso de la vida en la primera mitad del siglo XX surgen cuestionamientos a los paradigmas musicales dominante hasta entonces.

En esta discusión se proponen dos vías o perspectivas —la procesal y la sistemática— por medio de las cuales aproximarse y comprender, de manera general, el devenir de la composición de la TMDO a lo largo del siglo XX. Ambas vías constituyen dos senderos por los cuales, en ocasiones, se reafirman y establecen modos de pensar y hacer música, al mismo tiempo, en otros contextos por medio de ellas se cuestiona y pone en duda aquello establecido.

Luego de un recorrido panorámico, en este texto se reconoce uno modo de producción musical hegemónico y dominante en la modernidad, cuyos rasgos positivistas y capitalistas conllevan problemáticas particulares para el ejercicio creativo musical.

Finalmente, esta discusión nos conduce a lanzar una pregunta, que es constitutiva de la problemática central a este trabajo, y que reclame alternativas al modo de producción musical dominante.

3.1. La irrupción de nuevas corrientes en la investigación musical

“La música es más que notas.” Esta afirmación parece recorrer el panorama de los estudios musicales del siglo XX, en el que desde diversas perspectivas —como el giro cultural en la etnomusicología (Alan Merriam, John Blaking, Bruno Nettl, Steven Feld), la sociología cultural focalizada en la música (Howard Becker, Antoine Hennion, Tia Denora), el surgimiento de los estudios de música popular (Simon Frith, Lawrence Grossberg,

Phillip Tagg, Juan Pablo González) y la musicología crítica (Joseph Kerman, Susan McClary, Gary Tomlison, Jonathan Kramer), entre otras,— se manifiesta un creciente interés en el enfoque cultural de los estudios musicales.¹⁵

En la primera mitad del siglo XX, las ideas matrices predominantes en la investigación musical están consolidadas por el influjo de una visión disciplinar de carácter científicista. Ideas como la autonomía de la música, la música pura o abstracta, la concepción histórica afirmada en catálogo de obras, compositores y desarrollo de formas y géneros musicales, el establecimiento del canon, la figura del genio, los criterios de *estilo* y *época*, o la visión comparativa del estudio de la música tradicional, entre otras, buscan validar la investigación musical como una disciplina autónoma e independiente de otros campos del conocimiento. Estas ideas se desplazan a partir de la década de los cincuenta, cuando inicia un proceso de cambio y renovación que posteriormente se afianza en los años noventa. (Padilla, 2011.)

La incursión y adopción de nuevas corrientes de estudio, como la noción estructural de la historia de la música, la *new musicology*, *critical musicology* y los estudios culturales, así como la semiótica musical o los estudios de género, entre otras, expanden el campo de la investigación musicológica al objetar el científicismo positivista y los cánones artísticos inmutables, vigentes hasta ese entonces (González, 2008:1-2).

Como ha señalado Giles Hooper (2006), en este contexto de renovación se infiltró un nuevo y exótico vocabulario, en el hasta entonces austero discurso de la musicología. Las nociones de *contingencia*, *pluralidad*, *localidad*, *diferencia*, *heterogeneidad*, *diseminación*, *iterabilidad* y *semiosis*, relegaron las problemáticas y categóricas nociones de *verdad*, *estructura*, *eventos musicales*, *la música en sí misma*, entre otras. (id., 5).

Esta transformación paradigmática, generada por la irrupción de nuevos enfoques, es consecuencia de las condiciones socio-políticas del devenir histórico del siglo XX y tiene distintas resonancias en todos los campos de la música como el de la composición. Resonancias que llegan hasta nuestros días e ineludiblemente interpelan nuestras ideas y prácticas musicales en el marco de un panorama de estudios polarizado entre las nociones

¹⁵ Para una discusión amplia de estos antecedentes véase *Music studies and the idea of Culture* de Richard Middleton (2003).

de carácter modernista, hasta los años cincuenta, y las nociones de carácter posmodernistas, desde ese momento hasta la actualidad.

Dado que esta investigación centra su interés en las problemáticas de la composición musical, parece pertinente preguntarnos por los cuestionamientos, o puesta en duda, de las formas establecidas de producción, suscitados en este campo de estudio.¹⁶

3.2. Cuestionamientos desde la composición musical

Al igual que lo acontecido en el campo de la investigación, se identifican dos períodos fundamentales por medio de los cuales aproximarse a una comprensión de lo ocurrido en la composición musical a lo largo del siglo XX: el período modernista y el período post-modernista o vanguardista.

El primero se ubica convencionalmente entre los primeros años del siglo XX y los años sesenta, y se articula principalmente por tres liberaciones: la de la disonancia en el marco de la denominada revolución atonal —emprendida por Schoenberg—, la del concepto de desarrollo en la forma musical —que impulsa una nueva concepción temporal de implicación espacial, no finalista y adireccional, en compositores como Satie, Debussy, Stravinsky y Várese— y la del uso de la orquesta —asentado en los ideales estéticos poswagnerianos sobre la belleza del sonido y el timbre—. Todas estas manifestaciones confrontan los postulados compositivos que hasta ese momento están presentes en la tradición musical del siglo XIX. (Petrozzi, 2009:108.)

El rasgo característico más influyente de este período es el serialismo.¹⁷ Esta tendencia ocupa un lugar histórico especial en el espíritu compositivo de la modernidad y, en palabras de Morgan (1999:429), esta es considerada como el “[...] último desarrollo compositivo compartido por un número suficiente de compositores de diferentes escuelas

¹⁶ En este texto el uso de la expresión composición musical o del vocablo composición, se hacen en relación a la tradición de concierto occidental. Para otros usos se hará la aclaración.

¹⁷ Junto al serialismo pueden identificarse la atonalidad, la dodecafonía, la técnica de campo (a la Penderecki), y la aleatoriedad o indeterminación (Padilla, 1998:5). Morgan (1999:429) señala que la indeterminación en su forma más radical practicada por Cage, nunca goza del mismo estatus que el serialismo, y se constituye a comienzos de la década de 1950 como un movimiento marginal.

estilísticas y nacionalidades.”. Ante el predominio del serialismo en la tradición musical moderna —en cuya práctica las dinámicas de la actividad de componer asumen las características de las actividades científicas— emergen nuevas voces a partir de los años sesenta.

El período post-modernista o de vanguardia, en reacción crítica a las tradiciones de la modernidad musical, concita un conjunto de prácticas composicionales diversificadas, entre las que destacaron: “la música electrónica y electroacústica, la aleatoriedad (total), la música basada —entre otras cosas— en notación gráfica y el happening” (Padilla, 1998: 5).

Morgan (id.431) expresa que una de las claves para entender este período se encuentra en la idea expansiva de la indeterminación postulada por Cage. En ella, la música encontró nuevas orientaciones al poner en tela juicio la concepción de obra musical —en tanto entidad fija y objetivada— que tradicionalmente había dominado la producción musical. A partir de esta idea “los compositores comenzaron a pensar en su obra como en un proceso de animación de ciertos tipos de actividad en lugar de creación de objetos inmutables [...]” (id.).

En el centro de estas nuevas concepciones se manifestó la idea central del post-modernismo: “[...] no volverían a existir más directrices comunes para los compositores, sino que cada compositor debería realizar sus elecciones de una forma totalmente personal, y por lo tanto, esencialmente ‘arbitraria’.” (Morgan, 1999, 429-430).

De manera similar a lo que sucede con la irrupción de nuevos paradigmas que transforman el campo de la investigación musical, todos los desarrollos surgidos en la composición durante las primeras décadas de la segunda mitad del siglo XX, reflejan las condiciones sociales y políticas de un momento en el que se reacciona contra la idea de lo establecido que se traduce en formas centralizadas de gobierno y autoridad impuestas desde el exterior (id.). En tal sentido, como lo expresa Morgan (id.): “Si el serialismo era un intento final (y en algunos casos desesperado) por imponer unos principios centralizados sobre la comunidad musical, el post-serialismo despreció toda aspiración hacia la universalidad y a menudo también hacia la coherencia.”.

En el escenario musical latinoamericano también se experimentan profundas transformaciones que señalan nuevos rumbos estéticos en una variedad de estilos. Aurelio

Tello (2011) sostiene que a partir de 1950, la música en nuestro continente se orientó, al menos en las ciudades más grandes, hacia una cultura más cosmopolita, y con ello se abandona el nacionalismo cultivado en épocas anteriores (id.,185).

Clara Petrozzi (2010) menciona que durante las primeras décadas del siglo XX tuvieron lugar los primeros fenómenos de la *vanguardia* musical en la región latinoamericana, entre ellos: “[...] la invención del sistema microtonal Sonido 13 del mexicano Julián Carrillo (1875-1965), el uso pionero de instrumentos de percusión en las obras del cubano Amadeo Roldán (1900-1937) [y] el mexicano Silvestre Revueltas (1899-1940), o la inclusión de instrumentos autóctonos en música de cámara por el peruano Theodoro Valcárcel (1902-1942)” (id., 2).

Petrozzi apunta también que, con el arribo de compositores que escapaban de Europa durante y después de la Segunda Guerra Mundial, se introdujo el dodecafonismo, el cual sirvió como una forma de salir de los nacionalismos y estilos neoclásicos. Como puede verse, las tradiciones musicales latinoamericanas en este período estuvieron en un diálogo permanente con el panorama de cambios y transformaciones sucedidos en Europa y Estados Unidos, principalmente.

El siglo XX trajo múltiples transformaciones para todos los campos de las diferentes expresiones artísticas. A consecuencia de las condiciones cambiantes del ámbito socio-político mundial, estas expresiones se gestan en la necesidad de ruptura con respecto a lo que tradicionalmente había sido lo establecido.¹⁸ La emergencia de movimientos como el *Futurismo* (1909 - 1944) y el *Dadaísmo* (1916 - c.a. 1922) europeos, *De Stijl* (1917 - 1931) de los Países Bajos, la *Bauhaus* de Weimar (1919 - 1933), el *Purismo* francés (1918-1925), o más adelante la red internacional de artistas, compositores y diseñadores *Fluxus* (1962 - 1978), situaron al arte en un estado de fluctuación constante y en palabras de Pioch (2002) de indefinición, que puede ser considerada —irónicamente— su definición.

¹⁸ Desde la mirada de Walter Benjamin (2003) en su célebre ensayo de 1936, la obra de arte se encontraba en el momento crucial de una metamorfosis que lo llevaría de ser un arte aurático, de valor de culto, a ser un arte profano, de valor para la exposición o la experiencia estética. Y aunque tales postulados no hayan seguido las intuiciones de este autor, la metamorfosis se dio en el cambio de rumbo emprendido por el arte en las primeras décadas del siglo XX.

Podemos constatar dos características centrales y comunes a estos movimientos. Por una parte, el desplazamiento de lo individual a lo colectivo y por otra, una nueva concepción del arte de orientación práctico social:

[...] estos movimientos no consistieron tanto en la obra de personas individuales sino en un grupo de artistas que colaboraban entre sí dentro de un entramado de éxitos compartidos. Además, todos dieron importancia al papel práctico y social que debía tener el arte, especialmente su responsabilidad a la hora de proporcionar unas condiciones de vida adecuadas para todo el mundo (Morgan, 1999:176).

Paralelamente a las vanguardias musicales señaladas, la irrupción de las vanguardias teatrales durante la primera mitad del siglo XX, constituye un espacio donde se reflexiona y cuestiona muchos de los presupuestos del teatro hasta ese entonces.¹⁹ Ejemplos de esto son el surrealismo, el simbolismo, y el expresionismo teatral. El *teatro de la crueldad* de Artaud, el *teatro sinético* de Meyerhold, el *teatro del distanciamiento* de Brecht, el *teatro del absurdo*, los teatros de *grupo* y *laboratorios* de Jerzy Grotowski y Eugenio Barba a partir de la segunda mitad del siglo XX. Todos estos influyen el denominado Nuevo Teatro Latinoamericano (Beatriz Risk, 1991) que abarca un conjunto de prácticas escénicas de creación colectiva desarrolladas, a partir de la segunda mitad del siglo XX, en muchas partes del continente.

Luego de este recorrido panorámico (limitado) por lo que acontece, a lo largo del siglo XX, en los terrenos de la música en relación a otros campos y disciplinas en Occidente, se propone, construye, un lente (la vía sistemática y la vía procesal) por medio del cual mirar —desde una perspectiva determinada— la composición musical. Posteriormente, se retoma y profundiza la pregunta acerca de lo que se pone en duda y cuestiona en el campo de la composición.

¹⁹ Al igual que en el teatro, en todos los campos de producción artística, —como el literario, el cinematográfico, el de las artes visuales, el de la danza o la poesía— se experimentan procesos de cambio y renovación. Si se opta por comentar panorámicamente lo que acontece en el teatro es porque entre este campo y el de la música los procesos de producción y los roles y funciones en ambos, son semejantes más que en relación a otros campos.

3.3. La vía sistemática y la vía procesal: algunas consideraciones

Componer música, como toda actividad humana, es un proceso de producción en el que intervienen dos dimensiones interdependientes: una ideológica y otra material. La primera vinculada a los aspectos sociales de auto-realización identitaria. La segunda vinculada a la actividad concreta, la de componer, en términos objetuales. En la composición musical la dimensión ideológica se plantea en términos estético-filosóficos. Por su parte, la dimensión material, lo concreto de la actividad, se plantea en términos objetuales, de técnica y procedimiento que intervienen en la actividad.

La dimensión material, lo concreto y pragmático de la composición (que es lo que interesa en este momento de la discusión) se afirman en su definición. Por ejemplo, en *The Oxford English Dictionary* (Ojala, 2009:156-157), el término composición tiene una acepción tripartita en tanto:

-Acción: la de *poner junto a*, o combinar cosas como partes o elementos de un todo.

-Modo de la Acción: la manera y condiciones por medio de las cuales una cosa es compuesta (para el caso de la música la manera artística, el estilo).

-Producto: entidad resultante de la combinación o unión (material, práctica, ideal), de muchos elementos.

En ese sentido, si la composición musical supone tres contextos —el de la acción, el del modo de la acción y el del producto—: Cómo se compone. Cómo se lleva a cabo la acción de componer. Que cuestiones, sociales, políticas, culturales implica realizar esta actividad. Cómo es, cómo son los productos resultantes de la actividad del componer. Cuál es la lógica interna, qué cosas están en juego en esos productos (obras musicales). Qué relaciones suponen estos productos entre los sujetos de un determinado contexto. Qué significados, valores depositan los sujetos en estos productos.

Para reflexionar sobre algunos de los asuntos contenidos en estas preguntas, en relación a la composición en la TMDO, asunto que atañe a este trabajo, se proponen dos nociones: la vía sistemática y vía procesal. En tanto nociones ambas vías constituyen dos perspectivas por las que conducir la reflexión de la composición musical.

Aquí, una vía se entiende como un camino o perspectiva de pensamiento; un lente por medio del cual observar un fenómeno particular. La composición musical en sus tres acepciones contextuales puede ser pensada, problematizada, encauzada o canalizada en dos a través de estas vías.

La vía sistemática

A través de la vía sistemática se abordan los asuntos relacionados a la segunda y tercera acepción de composición: el producto y modo de la acción. De la acción de componer música resulta un producto (obra/composición) cuyos rasgos, características dependen del modo en que se realiza la acción de componer. El modo en que por intermedio de diferentes procedimientos técnicos, de estructuración y los asuntos formales se compone la obra musical. La historia de la composición musical, que involucra sobre todo obras y compositores, se escribe, desde la musicología tradicional, focalizando sistemas, materiales, formas, estructuras y elementos acústicos, en resumidas cuentas: la técnica, por medio de la cual se produce música.

Lo sistemático en esta vía es un término relacionado al concepto musicología sistemática que propuso Guido Adler en 1855.²⁰ En este sentido, desde una vía sistemática de carácter objetual y cuantitativo, lo que se visibiliza son los desarrollos técnico-compositivos. Desarrollos que se orientan a las leyes, procedimientos técnico-musicales, que constituyen positivamente una obra musical. Esta perspectiva domina ciertos enfoques

²⁰ En *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft* Adler propuso una división binaria (histórica y sistemática) de la musicología. La perspectiva sistemática fue concebida como el conjunto de leyes aplicables a diferentes campos de la música. El campo sistemático se componía por: A- Investigación de las leyes musicales (armónicas, temporales y melódicas). B- Estética de la música (recepción, nociones de belleza musical, la relación compleja de ideas). C- Pedagogía Musical (teoría básica, armonía, contrapunto, composición, orquestación, métodos prácticos). D- Musicología (estudios etnográficos y folclóricos). (Blasius, 2002). De acuerdo con Richard Parncutt, la diferencia entre la musicología sistemática e histórica radica en que la primera es de carácter objetual, natural y busca leyes generales para la explicación de un fenómeno en términos cuantitativos, mientras que la segunda, la musicología histórica, tiende a lo específico, a descripciones detalladas que buscan comprender fenómenos subjetivos y se presenta, generalmente en términos cualitativos. (Parncutt, 2007:6).

musicológicos en los que la historia, en el relato hegemónico, se cuenta en función de obras y lo que interesa saber es cómo están compuestas las obras, de qué trata sus materialidades, cómo objetivarlas. Esta misma perspectiva se retoma por los sujetos que componen, de lo cual resulta una centralidad en el rasgo técnico, formal presente en la actividad de componer.

La vía procesal

Por su parte, a través de la vía procesal, se abordan asuntos relacionados a la primera acepción de composición: la acción. Por esta vía se observan las formas en las que el sujeto-compositor produce-compone un objeto-obra musical. Lo procesal en esta vía se vincula con el pensamiento metafórico temporal desarrollado por Víctor Turner (2002) para la re-concepción del mundo social. Turner se hace de un repertorio de términos que implican que “[...] la vida social humana es productora y producto del tiempo, el cual se convierte en su medida.” (id., 36). Esta idea, presente en los idearios de Karl Marx, Emile Durkheim, Henri Bergson o el sociólogo polaco Znaniecki, apunta a la cualidad dinámica de las relaciones sociales (id.). De ello Turner argumenta que “[...] el mundo social es un mundo del devenir [...]” (id.), ello en respuesta a una larga tradición de pensamiento — iniciada por Comte— en la que tiene lugar la idea de estática social.

En ese sentido, en contraste con una vía que centraliza lo estático, lo que puede cuantificarse y medirse —como son los procedimientos compositivos, los sistemas, las técnicas— por medio de la vía procesal la atención se concentra en el devenir de la acción humana. Al igual que en una de las acepciones del término proceso en Turner (id., 43) aquí este comprende el transcurso general de la acción, para el caso: el transcurso general de la acción de componer.

Cómo acercarnos y comprender el camino emprendido por la composición musical (obras-compositores) a lo largo del siglo XX a través de estas vías.

3.4. Los cuestionamientos en la composición musical a partir de las dos vías.

Lo que se establece en la música en la TMDO hasta el siglo XX es, como lo expresa Christopher Small (1989:18), el conjunto de características peculiares de la tradición pos-renacentista que se extiende entre 1600 y 1910. “Es [este] el período de casi todos los bien conocidos <<grandes>> del repertorio operístico y de concierto, y se le suele conocer sobre la base del rasgo técnico que más destaca en él, como el período de la armonía funcional tonal.”. (Id.) En este período pos-renacentista todo parece gravitar sobre la noción de “obra musical”. Una noción dentro de la cual la obra se entiende como una entidad autónoma, responsable de articular los roles y funciones que asumen los individuos en el proceso de producción musical. Un compositor encuentra su razón de ser en tanto agente que produce una obra musical. Por su parte, un intérprete valida su actividad en tanto hay una obra que interpretar. La música en tanto disciplina, encuentra en la ocasión del concierto el acontecimiento donde exponer y socializar obras musicales.²¹

Podríamos decir que, en el ámbito de la composición, son dos las vías por medio de las cuales se cuestiona lo establecido: la vía sistemática y la vía procesal.

²¹ Desde una aproximación histórica, Lydia Goehr (1989:55 – 1992: 248-249) discute acerca del concepto de obra musical y los ideales que se le atribuyen. Goehr sostiene que el concepto de obra musical proviene de una perspectiva objetual de la música que se establece en las prácticas musicales de fines del siglo XVIII y desde entonces hasta ahora sobrevive de forma generalizada. El concepto de obra musical resulta de la fusión de cuatro fuerzas: 1) la articulación de los conceptos del *Fine Art* y la autonomía de la obra de arte en la segunda mitad del siglo XVIII y la consecuente inclusión de estos conceptos al campo de la música. 2) La emancipación del sonido musical de la poesía y la palabra religiosa y el consecuente incremento de la idea de la música absoluta, pura o instrumental. 3) La compleja interacción entre los pensamientos iluminista, romántico e idealista presente en la teoría estética alemana y francesa. 4) La emergencia de un mercado de obras musicales. De esta cuádruple fusión de la que deriva el concepto de obra musical: 1) se piensa la música en término de obras, lo cual implica un pensamiento clasificatorio, bajo la lógica de géneros. 2) De ello las obras suponen partituras que a su vez derivan en el concepto de estructura de una obra. Las obras se valoran de acuerdo a la claridad de la estructura contenida en la partitura. 3) Se deriva la posibilidad de una museificación. El concierto y el repertorio canónico se constituyen bajo una lógica de superación temporal, por la cual se puede *volver al pasado*. 4) Se fija un modo de audición musical valorada por el interés o desinterés de la obra en términos estructurales. En ese sentido, Goehr señala que los músicos, compositores, justifican su trabajo y la razón de ser de ellos mismos en una inclinación hacia las condiciones de producción de una obra de arte. (Id.)

3.4.1. Por la vía sistemática

A lo largo del siglo XX, desde la composición musical se pone en duda, por medio de la generación de múltiples paradigmas teóricos, el rasgo técnico característico predominante en el período pos-renacentista. Este cuestionamiento se lleva a cabo por la vía sistemática, por la cual se reconocen múltiples desarrollos compositivos.

Si algo caracteriza al siglo XX, es la proliferación de procedimientos técnicos a través de los cuales los compositores buscan distanciarse de lo que se ha hecho en el pasado. Los cuestionamientos formulados desde la composición musical, a lo largo del siglo XX, se encuentran en los desarrollos de la teoría y técnica compositiva. Autores como Claude Debussy (1862-1918), Arnold Schoenberg (1874-1951), Ígor Stranvinski (1882-1971), Julián Carrillo Trujillo (1875-1965), Paul Hindemith (1895-1963), Olivier Messiaen (1908-1992), Pierre Boulez (1925-), Karlheinz Stockhausen (1928-2007), Xenakis (1922-2001), Luis de Pablo (1930-) o Julio Estrada (1943-), entre muchos otros, han llevado a cabo estos desarrollos.

Por medio de la vía sistemática, hoy en día se reconoce parte del panorama actual de la composición musical. En él se ensayan morfologías del sonido y el tiempo. Hay esfuerzos, dentro de la composición, que se orientan al trabajo tímbrico desde la perspectiva de la música espectral, las técnicas extendidas, la electroacústica o la electrónica. También hay quienes orientan sus búsquedas hacia lenguajes eclécticos o posmodernos.²² Esto sólo por mencionar algunas de las múltiples teorías y técnicas compositivas observadas dentro de esta perspectiva sistemática.

3.4.2. Por la vía procesal

Junto a las innovaciones teórico-técnicas de la vía sistemática, se observan —desde la vía procesal— las transformaciones, que atañen a las formas en las que se realiza la acción de componer, acontecidas en la composición a partir de la segunda mitad del siglo XX. A

²² Sobre la posmodernidad musical y el eclecticismo véase Kramer (1996).

nivel procesal se experimentan, a partir de este período, diversas dinámicas, modos de comportamiento que se orientan en sentidos opuestos a las formas de producción que habitualmente se reproducen antes del siglo XX en la TMDO. En estos cuestionamientos se pretende desacreditar, el lugar privilegiado y categórico del que había gozado la noción de obra musical, en sentido reificado, como articuladora de los procesos de producción.

Si desde la vía sistemática se consolida, entre 1600 y 1910, el conjunto de características peculiares de la tradición pos-renacentista, desde la vía procesal el siglo XIX constituye el contexto histórico en el que se establece una forma de producción musical dominante hasta la segunda mitad del siglo XX. Esta forma supone un proceso lineal (la acción de componer se desarrolla en una dirección causalística que implica fases, roles: compositor / intérprete / audiencia) de rasgos teleológicos (la acción de componer persigue causas finales: la obra a ser socializada en el evento del concierto). En esta forma procesal establecida un individuo-compositor —masculino la mayoría de las veces— a través de su actividad individual, crea una obra musical en el soporte o código determinado de la partitura. En esta forma de producción, el valor está centralizado no sólo en la noción de obra musical sino que recae, en gran medida, en la figura del genio creador.

La figura del compositor-autor que desarrolla su actividad en los marcos de una producción de rasgos lineales y teleológicos, es una construcción moderna que encuentra raíces en la tendencia humanista del panorama social del siglo XV y XVI. Lo dicho por Roland Barthes para la literatura puede extrapolarse al campo de la música:

El autor es un personaje moderno, producido indudablemente por nuestra sociedad, en la medida que esta, al salir de la Edad Media y gracias al empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal de la Reforma, descubre el prestigio del individuo o dicho de manera más noble, de la “persona humana”. Es lógico, por lo tanto, que en materia de la literatura sea el positivismo, resumen y resultado de la ideología capitalista, el que haya concedido la máxima importancia a la “persona” del autor. (Barthes, 2009:75).

Más adelante, con el racionalismo occidental representado por Descartes, se reafirmó el prestigio del individuo en el *cogito ergo sum*: Yo pienso, luego existo. Ramón Grosfoguel interpreta de la siguiente manera el pensamiento cartesiano:

Descartes pone un fundamento nuevo al conocimiento, un fundamento que se sitúa al margen del dios cristiano. Reemplaza a Dios. Sin embargo, el “yo”, el sujeto cognoscente, adquiere todos los atributos de Dios. Uno de ellos [es] la capacidad de producir conocimiento verdadero al margen de toda particularidad y corporeidad, desde aquello que concibe como “el ojo de Dios” (Grosfoguel, 2013:5)

Para el caso de la música, la traslación de la imagen de Dios a la del individuo-compositor, constituye —en palabras de Aaron Copland (1955, 36) —, una noción de sentido común que la mayoría de las personas tienen acerca del compositor: genio creador indiscutible que espera la inspiración y hace de su oficio una actividad misteriosa. Esta noción proviene de los cambios ocurridos en la música a lo largo del siglo XIX y encuentra cabida y permanencia en los ámbitos institucionales de los conservatorios y escuelas de música.²³

Richard Taruskin (2010) señala que el XIX, siglo de la urbanización e industrialización, es el escenario propicio para el comienzo de la difusión musical de masas. En esos contextos, la Revolución Industrial y el crecimiento demográfico en las ciudades determina nuevas formas en la distribución y consumo musical. Se construyen grandes salas de concierto, se afianzan las instituciones académicas y con ello se extiende una política de alfabetización musical en lugares distintos a Europa como Rusia o Estados Unidos. Del mismo modo, cobra relevancia la crítica musical en los diarios. Todos estos cambios sitúan la música en las coordenadas de producción y consumo del mercado.

Es en medio de estas dinámicas sociales donde se erige la figura del genio creador, partiendo de los ideales y valores encarnados en el paradigma Beethoven. Anna G.

²³ Enrico Fubini analiza el proceso creativo en Beethoven mediante una conversación que sostiene el compositor con Louis Schlosser alrededor de 1823. En ella da cuenta del sentido netamente romántico y enigmático de la concepción del mismo proceso: “Me preguntáis que de dónde provienen mis ideas. Yo no puedo responder con certeza: más o menos, nacen espontáneamente. Las atrapo con las manos en el aire, mientras paseo por los bosques, en el silencio de la noche o al alborar el día.” (Fubini, 1997:278). Más adelante este mismo autor cuenta cómo el pensamiento de Kant y Schelling estructuraron, en Beethoven, una idea del arte afirmado en el valor moral y en tanto revelación del Absoluto, “como encarnación de lo infinito” (id.). Finalmente le atribuye a E.T.A. Hoffman ser uno de los grandes mitificadores de Beethoven.

Piotrowska sostiene que dentro de la tradición musicológica a Beethoven se le acredita — muy por encima de Mozart— el cambio radical del estatus del compositor, simbolizado en la emancipación e independencia del mismo en relación a la jerarquía de la corte. Con Beethoven se niega el concepto de compositor sirviente que realiza múltiples oficios: director, instrumentista, maestro, compositor. (Piotrowska, 2007:238.)

Un dato que visibiliza una de las formas por las cuales se construye la figura del genio creador, en música y en otros campos, se encuentra en las representaciones visuales. No sólo a través de la escultura y pintura se refuerza la idea del genio sino también a través de las máscaras mortuorias promovidas durante el siglo XIX, que fueran costumbre en la antigüedad romana y el Egipto de los faraones. No sólo Beethoven sino también Mahler, Wagner, Wolf o Liszt, entre tantas otras personalidades, son acreedores de máscaras mortuorias como una manera de inmortalizar y mitificar a la persona. En ese sentido, la máscara representa la posibilidad de capturar la naturaleza elusiva del genio creador, como una forma de corporeizar la esencia del compositor. (Id., 240.)

La construcción del individuo-compositor es crucial para entender el proceso de producción de carácter lineal y teleológico. El culto a la persona del creador sólo puede legitimar un proceso de producción individual, que se lleva a cabo a puertas cerradas, y que se relaciona, como señala Barthes (2009), más con la lógica positivista como resultado de una ideología capitalista.

Si a través de la vía sistemática, se formulan para el siglo XX teorías y procedimientos técnicos que fracturan irreversiblemente el rasgo técnico característico predominante en el período pos-renacentista —la armonía funcional tonal—, por la vía de lo procesal la forma o modo de producción dominante —de rasgos lineales y teológicos— se resiste con el cambio de siglo. En este sentido, la modernidad musical de la primera mitad del siglo XX, ve desplazar el rasgo sistemático y continuar el modo procesal.

Luciano Berio (Piotrowska, 2007:241) sostiene que la construcción de la figura de Beethoven perdura en gran medida para los compositores modernos. Por medio de esta se adjudica el aura de la fetichización al proceso de producción en música, esto al atribuirle un precio a los manuscritos del compositor, sus anteojos, sus tarjetas postales, la cama del compositor, los reportes de la escuela, la casa, la silla, sus hábitos y naturalmente sus

entrevistas. Piotrowska infiere que a partir del paradigma Beethoven una doble condición alude al compositor en la modernidad: por un lado, la condición de admiración y grandeza que se le profesa, y por otro, la de la incompreensión (Id.). Para los compositores modernistas, la construcción de este paradigma supone un proceso de aceptación parcial:

“[...] el ideal del genio compositor fue heredado por los compositores modernistas quienes –no aceptándolo del todo– intentaron, en sus numerosas reflexiones sobre el rol del compositor en la sociedad, negociar su propia posición en los contextos de cambios mundiales.” (id. 242).

A pesar de que muchas de las prácticas intermediales en la primera mitad del siglo XX —como las futuristas o dadaistas—, perturban el modo de producción lineal-teleológico lo cual tiene consecuencias importantes en la música, en la composición, en el período modernista, no se experimentan cambios drásticos, de ruptura en el modo, como los que tienen lugar desde el enfoque sistemático.

Por qué los valores que priman en los procesos compositivos en el XIX superviven hegemónicamente en la modernidad. Cómo ello se corresponde con el orden cultural que organiza la modernidad.

Si como afirma Small (1989:18) la música, entre todas las artes, en su carencia de contenido verbal o representativo explícito, es la que más claramente revela los supuestos básicos de una cultura, cómo se da esta revelación, en términos generales, en la primera mitad del siglo XX en la composición musical. Es a través de la vía sistemática (digamos de manera externa y evidente) que la música de este período responde, en sentido progresista, a los cambios socio-políticos del siglo XX. Sin embargo, de manera interna y en sentido reaccionario, conserva los supuestos básicos de la cultura moderna.²⁴

²⁴ De acuerdo con Gilberto Giménez, serían tres las características de la cultura moderna: la *diferenciación*: que implica la autonomización de las diferentes esferas de la sociedad, en donde se generan las instituciones y ocupaciones especializadas. La *racionalización*, que afecta también a la cultura moderna, en donde, por ejemplo, el pensamiento armónico, matemático, racional influyen la música. Y finalmente la *mercantilización* que convierte los productos culturales en mercancías que pueden comprarse y venderse. (Giménez, 2004: 81).

Si la música, por intermedio de los agentes que la promueven desde las instituciones oficiales, revela los supuestos básicos de la cultura en la que se desarrolla, no sorprende entonces, la vigencia que tiene en la modernidad las nociones de genio creador y proceso de producción lineal, en tanto ambas reproducen aquellos supuestos condicionados por las características de la *diferenciación, racionalización y mercantilización*.

Otro factor influyente para la permanencia del modo procesal se vincula a la creación de los *Cursos Internacionales de Verano de Composición Musical de Darmstadt*.²⁵ La creación de estos cursos es una iniciativa política que persigue, por una parte, la promoción de la música que había estado prohibida durante el régimen nazi, y por otra una forma de difuminar los valores estéticos musicales que habían sido impulsados oficialmente por el mismo régimen. En las ediciones anuales de los cursos se va labrando algo similar a un prototipo de compositor en la modernidad. Alex Ross (2009:485) da cuenta del perfil pseudocientífico que encarnan los compositores en el contexto de estos cursos. Menciona que durante el tiempo de la Guerra Fría la composición se asume como un trabajo súper-secreto y de alta tecnología en donde “[l]os compositores se vestían como científicos, llevaban gruesas gafas negras y camisas de manga corta y cuellos abotonados con bolígrafos en el bolsillo”. (Id.) Estos rasgos científicos, de acuerdo con el autor, resultan traducidos en los títulos de obras “con un dejo cerebral”: “*Música en dos dimensiones, Sintaxis, Anepígrafo*. Había una moda por abstracciones en plural: *Perspectivas, Estructuras, Cantidades, Configuraciones*.” (id.).

Aunque la modernidad musical enfatiza la idea de individuo-compositor, despojado del aura del genio pero influido por el aura científica, a partir de la segunda mitad del siglo XX y con la llegada de la música experimental y la indeterminación el campo de la

²⁵ Bajo el patrocinio y anuencia de la Oficina de Gobierno Militar de los Estados Unidos, en sus siglas en inglés OMGUS —instancia responsable de la ocupación estadounidense alemana post Segunda Guerra Mundial— se funda en 1946, por el crítico musical Wolfgang Steinecke, en la ciudad alemana de Darmstadt, que había quedado devastada tras la guerra, los *Cursos Internacionales de Verano de Composición Musical*. Alex Ross (2009) menciona junto con los cursos del Darmstadt e “[...] igual de importantes fueron dos emisoras de radio alemanas, la Radio del Noroeste de Alemania en Hamburgo y Colonia y la Radio del Suroeste en Baden-Baden [...]” y también, el relanzamiento del Festival de Donaueschingen (id., 484).

composición, desde la vía de lo procesal, pone en desequilibrio varios de los supuestos básicos que regían los procesos de producción.

Si antes imperaba una lógica parcelaria, en donde compositor, obra, intérprete, concierto, se concebían como instancias soberanas y, por lo general, desvinculadas en el trabajo práctico, a partir de los años cincuenta y de la mano de John Cage se desdibujan las herméticas fronteras. Con Cage se pone en duda un supuesto básico en la música. No sólo la inclusión de objetos, no convencionales, productores de sonido como hojas de papel, o cualquier cosa o elemento arquitectónico como recurso sonoro, sino también la noción de *obra abierta*, contribuyen a desestabilizar la idea de obra musical absoluta. Obras como *Construction* de 1939 o *Living room* de 1940 dan cuenta de ello. Sobre la base de la indeterminación y la des-intencionalidad, Cage postula una idea de música en la que los sonidos no se despliegan sobre una concepción temporal articulada por relaciones de causas y consecuencias determinadas por la voluntad expresiva del compositor. En ese sentido, para Cage, la música carece de todo propósito o intención.

Del mismo modo, la noción de compositor que opera controlando y determinando el sonido y tiempo, en la configuración de la obra musical, se desplaza por una noción extendida del rol del compositor. En ese sentido, con Cage se cuestiona la intervención humana a la hora de configurar en el tiempo los sonidos. Desde la perspectiva de este autor, el compositor debe limitarse a crear las condiciones y buscar los medios que permitan que los sonidos sean ellos mismos. Para estos propósitos, en obras como *Music for Changes* (1951) o *Music for piano* (1951-1956) explora otras vías desde donde abordar la creación, vías relacionadas con el azar y la casualidad, influenciadas por el misticismo oriental y especialmente por el budismo Zen.

Finalmente, otro de los aportes de Cage es el de la relativización que hizo de la idea tradicional de concierto e intérprete. La frontera que tradicionalmente había separado al intérprete de la audiencia se diluye en obras como *Water Music*, *Black Mountain Piece*, o *4'33* todas de 1952. En ellas se implementa la noción de Happening, acciones musicales o extra-musicales, la idea de una música vinculada a la performance, que tendrá

repercusiones años posteriores con la aparición del denominado Teatro Musical.²⁶ (Cage 1961, Morgan 1999, Ross 2009.)

Los desarrollos que traen para la música el pensamiento práctico de Cage, se cuentan entre los más significativos aportes y cuestionamientos del siglo XX. Ello radica, en gran medida, en que estos son enunciados desde la vía de lo procesal; una vía que a lo largo de la historia ha encontrado resistencias para abordar modos de producción distintos al proceso lineal antes discutido.

3.5. La paradoja de la puesta en duda, las prácticas de la periferia, la mirada puesta en el presente

Dentro de las circunstancias históricas del siglo XX, a través de las vías sistemática y procesal se lesionan las certezas que hasta ese entonces prevalecen en la composición musical. Ambas vías constituyen las rutas por medio de las cuales se pone en duda y se toma distancia de una idea absoluta de música autónoma que se expresa a través de la unicidad de la sistematización de técnicas y teorías musicales y de la linealidad de los procesos de producción.

En la afirmación “la música es más que notas” se sintetiza el espíritu de transformaciones que recorre el siglo XX. La irrupción de nuevas corrientes y enfoques para el estudio de la música posibilita re-pensarla desde todos los campos, situándola en el medio de las complejas coordenadas de los procesos sociales, políticos y culturales. Estos enfoques renovadores permiten aproximaciones a la música que poco tienen que ver con la obra codificada en una partitura como resultado de complicados procedimientos compositivos; por el contrario, el interés se orienta a los procesos antropológicos de las diferentes culturas musicales.

²⁶ Por Teatro Musical se hace referencia a aquellas propuestas compositivas que incorporan elementos extra-musicales como estímulos visuales (luces, video), movimiento y discursos hablados por parte de bailarines, actores o de los músicos performance, objetos físicos o accesorios (esculturas, cuadros u otras formas de arte visual), el uso creativo del espacio físico, participación de la audiencia en la performance o la composición de la obra. (Schwartz, Godfrey, 1993:137).

La mirada en el presente reconoce que los cuestionamientos que se expresan, a través del siglo XX, no sólo aperturan todos los campos de conocimiento —entre ellos los de las expresiones artísticas— sino que además, las nuevas perspectivas por las que se asumen la teoría y la práctica en cada campo, en este siglo, tienen vigencia en la actualidad. En este sentido, para el campo de la música, muchas instituciones mantienen un enfoque sistemático, formalista de la musicología, pero al mismo tiempo, hoy en día hay esfuerzos compartidos por subrayar amplias perspectivas para el estudio de la música, como son la antropológica, la cultural, la de los estudios de performance, entre muchas otras.

Sin embargo, en lo que atañe al campo de composición musical, se observa un panorama distinto. Si durante el período modernista y post-modernista, hasta los años ochenta, por medio de la vía de lo sistemático se perturba lo establecido, y por ella se proponen nuevas formas, teorías y técnicas composicionales en un gesto revolucionario acorde con los procesos histórico-sociales del siglo XX, hoy en día, paradójicamente, esta vía representa, en términos generales, un mecanismo conservador e institucionalizado. En la actualidad, por medio de la vía sistemática, en cuyo centro se erige la figura del individuo-compositor —en parte heredada de la figura del genio creador del XIX, y que encuentra en el modo de producción lineal y teológico una forma de legitimar la individualidad— se encuentra un modo de proteger y mantener viva la profesión del compositor.

Por su parte, la vía de lo procesal, que desde mediados del siglo XX encuentra una propuesta renovadora que confronta la noción de obra musical determinada, la idea de concierto y los roles de compositor e intérprete tradicionales, no es una práctica tan común como se puede pensar. Sin embargo, se pueden identificar algunas propuestas asentadas en los presupuestos de la indeterminación, la improvisación, lo experimental, la performance, lo conceptual, etc.

Por mencionar tan sólo tres ejemplos, recientes en Latinoamérica, que a través de la vía procesal son divergentes del modo tradicional de producción musical: uno de ellos el del trabajo de creación colectiva *Kailash* (2012) de Mario Lavista, Carmen Thierry y *Tambuco Ensemble de Percusiones*. En este predomina la aleatoriedad al tiempo que la forma de proceso de creación lineal, individual es relegada por una de carácter colectivo. A

ello habría que añadir que *Kailash* se estrena en la inauguración de una muestra de arte visual en una galería. Con ello la convención del concierto en una sala, y todos los rituales que ello compromete, se ve también desplazada.

Por su parte, la que aquí denominamos acción sonora de Julio Estrada y *Flux Quartet: Idea de obra*, disuelve la brecha que por lo general se interpone, desde los roles, ente compositor e intérprete.²⁷ En *Idea de obra* Julio Estrada interviene el lugar escénico de la representación sonora y con esto nos recuerda a Tadeusz Kantor, el director de teatro polaco, que en justa coherencia con sus postulados sobre el arte escénico participaba creativamente al intervenir la escena de sus montajes. En el lugar escénico, y durante el transcurrir del sonido en el tiempo, Estrada acciona con su cuerpo y gesticula, constituyéndose en un texto sonoro-visual junto a los miembros del cuarteto.

Finalmente, la práctica musical que difumina los roles entre compositor intérprete del colectivo *Generación Espontánea*, “una anti-banda de improvisación libre, con malas influencias de todo tipo, fundada en 2006 en la Ciudad de México”²⁸ y cuyos miembros son todos intérpretes de música de concierto improvisadores y compositores.

Estas prácticas, la de *Kailash*, *Idea de obra* y *Generación Espontánea*, sus modos procesales de producción, por mencionar sólo tres ejemplos en medio de un archipiélago de incontables propuestas, se sitúan en una periferia en relación a la gran mayoría de trabajos y posturas que reproducen y reivindican, por la vía de lo procesal y la vía sistemática, formas establecidas, dominantes en el proceso de producción composicional que se constituyen a partir del siglo XIX.

Las supervivencias de una idea de composición ligada a un modo procesal asentado sobre la figura del individuo creador y de obra musical, se constatan, hoy en día, a través de los discursos institucionalizados oficiales por medio de los cuales se valida una idea unívoca y excluyente del ejercicio de composición musical. En estos discursos se evidencian dos instancias en las que reconocer las supervivencias: la de la institución de formación académica y la del concurso y la convocatoria —ambas en medio de un

²⁷ Los datos consignados sobre *idea de obra* han sido tomados de la información aparecida en el siguiente video: <http://www.youtube.com/watch?v=iitoWr1WgHs> [10.04.2013]

²⁸ Como ellos mismos se definen en su página web: <http://www.generacionespontanea.net>

entramado de otros factores como son el concierto, el programa de mano, las grabaciones, etcétera—. Por ejemplo, al revisar la información en los departamentos de las universidades, talleres o conservatorios, en las convocatorias o concursos de composición la actividad del componer se restringe a un modo singular de producción llevado a cabo por un individuo-compositor (en masculino, hasta ahora no se encontró algún sitio en donde se haga una distinción de género en el vocablo compositor). En aquellos discursos se construye una noción de creación en tanto actividad individual y no colectiva. Así mismo se construye una noción de obra en tanto producto objetivado por medio de límites de duración, de instrumentación, lenguaje etcétera. Estas condicionantes son recurrentes en los requisitos en las bases de los concursos y convocatorias. De igual manera, la noción de obra objetivada se construye por medio de las ofertas académicas en las instituciones de formación. En ellas se le ofrece al alumno una preparación en base a teorías y técnicas que le proveerán de las herramientas necesarias para poder componer una obra.²⁹

Hoy en día, bajo la sombra del genio-creador y los procesos de producción del siglo XIX, se validan y reproducen modos de hacer y pensar la composición musical. Como diría Roland Barthes

²⁹ Se han consultado los programas académicos y portales web de algunas de las instituciones de formación musical de mayor prestigio en el mundo: *Die Robert Schumann Hochschule* (2013) de Düsseldorf, al *Darmstadt International Summer Course for New Music* (2013) el *Conservatorio Nacional Superior de Música y Danza de París* (2013), el *Conservatorio Superior de Música de Aragón* (2013) de España, el *Conservatoire de musique et d'art dramatique du Québec* (2013) de Canadá, la *Academia Sybelius* (2013) de Finlandia, en *Juliard School of Music* (2013), *University of Michigan School of Music, Theatre & Dance*(2013), *University of California Berkeley* (2013), *The Harvard University Department of Music* (2013), *The University of Pittsburgh* (2013) de Estados Unidos, la *Pontificia Universidad Católica de Argentina* (2013), la *Universidad Simón Bolívar* (2013) de Venezuela o la *Universidad de Chile* (2013). También se han consultado las bases de algunos de los concursos o convocatorias más importantes: *Mauricio Kagel Kompositionswettbewerb* (2013), el *Premio SGAE Tomás Luis de Victoria* (2013), el *Premio de Composición AEOS – Fundación BBVA* (2013), el *Premio Reina Sofí de Composición Musical* (2013), el *Premio de Roma* (2013), el *Premio de Composición Casa de las Américas* (2013). Ver Bibliografía: Fuentes: Portales de Instituciones académicas, convocatorias y concursos consultados.

Aún impera el autor en los manuales de historia literaria [musical], las bibliografías de escritores [músicos], las entrevistas en revistas, y hasta en la conciencia misma de los literatos [compositores], que tienen buen cuidado de reunir su persona con su obra gracias a su diario íntimo; la imagen de la literatura [composición] que es posible encontrar en la cultura común tiene su centro, tiránicamente, en el autor, su persona, su historia, sus gustos, sus pasiones [...] (Barthes, 2009:75)

La discusión acerca de la subjetivación-objetivación —de larga data en el pensamiento occidental— y todo lo que en ella se compromete articula esta problemática de continuidad-cambio por medio de las vías sistemática y procesal en la composición musical. En este sentido, de acuerdo con Small (1989:14), lo que está en el fondo de esta discusión es el grave error de equiparar y pensar que son compartidos los objetivos de la ciencia y los del arte. Si bien es cierto que tanto el arte como la ciencia son medios de exploración, difieren en la intensidad, el método y tipo de realidad que cada uno explora. El objetivo del arte, nos dice, es “capacitarnos para vivir en el mundo, en tanto que el de la ciencia es capacitarnos para dominarlo.”³⁰ Por esta razón Small insiste en la suprema importancia del *proceso artístico*, y en la relativa falta de importancia del *objeto artístico*; el instrumento esencial del arte es la experiencia irrepetible. (Id.)

3.6. Ensayando una pregunta

Antes de finalizar parece pertinente situar la discusión hasta aquí desarrollada en los marcos de crítica epistemológica elaborados por Boaventura de Sousa Santos. En ellos se reconoce un paradigma epistemológico dominante de la modernidad occidental mejor formulado en el positivismo en sus variadas vertientes.³¹ De acuerdo con este autor, subyace a este paradigma un modelo de racionalidad que hace que desde su enfoque, la

³⁰ La distinción hecha por Small en la que adjudica a la ciencia el objetivo de dominación del mundo es propia del paradigma epistemológico de formulación positivista discutida en Santos (2009). El autor portugués cuestiona enérgicamente el objetivo de dominación atribuido a la ciencia y en su lugar plantea la re-subjetivación del conocimiento científico cuya finalidad sería la de enseñar a vivir en el mundo y estaría traducida en un saber práctico (id.54).

³¹ El autor sitúa históricamente la modernidad, en cuanto proyecto sociocultural, a fines del siglo XVIII y mediados del XIX europeo.

comprensión del mundo occidental o no occidental, sea parcial e inadecuada (Santos, 2009:100). En el marco de este paradigma y modelo de racionalidad se afirma, entre otras formas dicotómicas y reduccionistas, la distinción entre sujeto / objeto, distinción transversal a la discusión hasta aquí expuesta, en tanto las problemáticas de esta distinción conllevan la construcción de un modo de producción dominante y hegemónico en la composición musical articulado por las nociones de compositor-obra vertebradas por la misma racionalidad y premisas de este paradigma epistemológico.

En este sentido, para el campo de la composición, el modo de producción musical —sus formas sistemática y procesal— da señales de estar exhausto, señales tan evidentes que podemos hablar de una crisis paradigmática en el campo de la composición musical de concierto en Occidente. Una crisis arraigada en las problemáticas de exclusión que conlleva fomentar una práctica individualista contraria a valores comunales, colectivos, colaborativos.

En este sentido, y desde una postura crítica en la búsqueda de alternativas para relacionarnos con la creación, al margen de las formas dominantes del paradigma y modelo de racionalidad occidental, lanzamos la siguiente interrogante: Cómo generar, en la música, prácticas creativas que al afirmarse en las experiencias individuales y colectivas de los participantes involucrados, ensayen formas alternativas de organización social. Prácticas creativas que, al hacer énfasis en el enfoque procesal de la creación, den cuenta de las resistencias, los intercambios, las interacciones, las movilizaciones, los riesgos, las transformaciones y los sentidos de todo aquello comprometido o puesto en juego, por los mismos participantes, en la construcción creativa de una arquitectura simbólico-imaginaria.

Interludio

II

Con el planteamiento de la vía procesal y la vía sistemática se elaboran dos perspectivas desde donde aproximarse y comprender, de manera general, el devenir de la composición TMDO a lo largo del siglo XX. Ambas vías constituyen dos senderos por los cuales en ocasiones se reafirman y establecen modos de pensar y hacer música, al mismo tiempo, en otros contextos por medio de ellas se cuestiona y pone en duda aquello establecido. Al elaborar estas dos perspectivas se tiene presente que la realidad y su complejidad hace de cualquier intento de aproximación, comprensión y síntesis analítica, sea parcial.

Ante la situación general actual de la composición en la TMDO, en cuyas dinámicas y modos de producción a nivel institucional prevalece —por la vía de lo sistemático— la objetivación musical y —por la vía procesal— la unicidad y linealidad de carácter teológico, se ensaya una pregunta que reclama otros modos de creación.

Lo sugerido y abarcado en esa pregunta difícilmente será resuelto de manera unívoca. El carácter huidizo suministrado por las múltiples aristas comprometidas en la pregunta —desvinculadas de lo fácilmente cuantificable, medible y objetivable y que por el contrario suponen la complejidad de lo intangible de las experiencias humanas— requiere de más de una vía de acceso.

En adelante se dará cuenta de los intentos —en el constante ir y venir entre el enfoque teórico y el práctico— que conllevaron a esbozar algunas respuestas. En cierta medida, el siguiente capítulo 3., al igual que el 2., es un ejercicio de memoria en el que volver la mirada atrás es a la vez una forma de leer y escribir el tiempo.

4. HACIA UNA IDEA DE CREACIÓN EXTENDIDA

Después de recorrer un camino articulado por reflexiones —especulativas y prácticas—, en torno a resolver la problemática central en este trabajo, se llega a una primera estación especulativa. Ella es determinada por la elaboración y formulación de la noción *creación extendida*. Esta noción constituye un vehículo de mediación disponible en procesos de trabajo que asuman los múltiples códigos sensoriales como medios, y no fines en sí mismos, y con ello se dinamice la exploración de la sensibilidad humana, la memoria, las experiencias personales y colectivas que son asuntos medulares de la creación artística. Por tanto, la noción *creación extendida* señala una primera vía de resolución ante la problemática. Este texto reconstruye el trayecto que condujo a elaborar la noción *creación extendida*.

4.1. Preliminares: el naufragio que antecede

Luego del naufragio que supuso el intento de aproximarnos a la creación por otras vías de acceso —vías intuitas pero desconocidas, vías que antes no habíamos experimentado ninguno de los dos— como podía ser el deseo, por lo menos mío, de crear colectivamente desde la música, Erika (violinista), y yo (compositor), dimos por concluidas nuestras sesiones de trabajo, y con ello la voluntad creativa de un inicio dio paso a la sensación amarga de cuando algo se hunde.

En un principio, todo comenzó por el deseo compartido de hacer algo juntos. En algunas conversaciones se habían manifestado las vagas coincidencias de nuestros intereses: trabajar en una propuesta que incluyera muchos medios: el de la palabra (partir de un poema), el de la imagen (proyectar quizá algún video), el de la música.

El interés principal que tenía en ese momento era el de tomar distancia de la vía sistemática, técnica, formal, recurrente en los procesos de composición musical. En lugar de ello procuraba trabajar con algo que estuviese próximo a nuestras experiencias, un

proceso que diera cuenta de nuestras vivencias y con ello exponer parte de la forma en que creíamos comprender el mundo. Pero de qué manera lo haríamos era algo desconocido.

Quizá, lo único concreto que teníamos como punto de partida era un poema de José Watanabe titulado *Los Búfalos*. En la confrontación con una realidad mexicana signada por la violenta representación cotidiana de los cuerpos ejecutados en las portadas de los diarios, se descubrieron otros sentidos y conexiones en los que situar el poema, asociado al contexto de las muertes y desapariciones en el medio de la guerra del narcotráfico.

Fueron cerca de cuatro sesiones en las que pretendimos, por lo menos desde mis expectativas, generar una dinámica de laboratorio, esto es: proceder desde la experimentación en la práctica, con miras a obtener materiales sonoros susceptibles de ser estructurados dentro de una forma general posteriormente consolidada, y desde la palabra y el diálogo como formas de mediar y comunicarnos entre ambos. Pero, cómo hacer de las sesiones un espacio de laboratorio, cómo obtener los materiales sonoros deseados, cómo dialogar en torno al código abstracto, intraducible, de la música en donde, la mayoría de las veces las palabras sobran al ser insuficientes.

Desprovistos de estas reflexiones y de cualquier herramienta que nos ayudara a implementar un proceso de creación colaborativo, nos lanzamos buscando algo que no sabíamos exactamente qué era. En nuestros encuentros yo intenté que por medio de la lectura del poema extrajéramos imágenes visuales contenidas en él y que por medio de la búsqueda de posibilidades tímbricas, partiendo de la improvisación en el instrumento, Erika propusiera ciertos gestos sonoros. Así lo hicimos pero algo no funcionaba. Quizá mis intenciones no encontraban un método por medio del cual realizarlas, de hecho en nuestros encuentros yo no lograba exponer con claridad cómo llevar a cabo y materializar todo aquello que proponía.

Independientemente de la escasa experiencia de Erika en los terrenos de la improvisación, la propuesta de crear colectivamente confrontaba súbitamente con las nociones que para ella constituía componer-interpretar música. En reiteradas ocasiones expresó su desconcierto en relación a la dinámica que le proponía: una en donde el compositor no llegaba con algo escrito, de hecho no había nada escrito y la idea de la

partitura había sido desplazada cuando no es que evitada. Una dinámica en donde se partía de un poema y de aquello se intentaba generar música.

Al mismo tiempo, las nociones sobre la composición aprendidas por Erika eran las mías también. Pero, a diferencia de ella, yo no me desconcertaba por la posibilidad de confrontar tales nociones con una forma distinta y poco precisa en su proceder, por el contrario esa era la búsqueda que me había propuesto, pero no sabía bien en qué podía consistir o diferenciarse más allá de la mencionada idea vaga de laboratorio.

En nuestros desacuerdos, en nuestra incapacidad de comunicarnos e identificar qué y cómo hacer, el proyecto, y con él nosotros mismo, naufragó. Asumo toda la responsabilidad del hundimiento de nuestras voluntades creativas y reconozco que nuestros deseos creativos se cancelaron a consecuencia de trabajar en la superficie del pragmatismo, guiados por el desconocimiento de los terrenos que pisábamos y próximos a un proceso creativo de sesgo romántico (al pretender crear colectivamente sin la reflexión de las múltiples dificultades implicadas en dinámicas de tales características).

Al tomar consciencia de estos asuntos, fundamentales a nuestros intereses creativos, sobre los que no habíamos reparado, empiezo a reflexionar y problematizar sobre la noción más o menos generalizada de la actividad de componer música. Ello apuntó a buscar una noción diferente que sirviera como premisa para re-pensar la composición musical inserta en un campo de acción y pensamiento más amplio y menos hermético, en su proceso de producción, más heterogéneo y menos especializado en términos disciplinares. A continuación las reflexiones y problematizaciones sobre este asunto, las cuales, posteriormente, condujeron a elaborar la noción *creación extendida*.

4.2. La composición musical: límites y re-concepciones

En su definición de cultura Bolívar Echeverría (2010) se remonta a la raíz del término. Acude a la etimología latina de cultivo, para desarrollar una idea de cultura en torno a la acción y el resultado de cultivar. La cultura, en términos muy generales, vendría a ser el cultivo de las formas y modos identitarios de los seres humanos. Tal es así que la existencia

social, nos dice el autor, sólo puede reproducirse en la medida en que ella crea ciertas formas de sí misma y adquiere identidad con aquellas formas. En otras palabras la cultura tiene que ver con las maneras de reproducción de la identidad de una comunidad social. Específicamente nos dice que la cultura es “[...] el momento autocrítico de la reproducción que un grupo humano, en una circunstancia histórica determinada, hace de su singularidad concreta; es el momento dialéctico del cultivo de su identidad” (Echeverría, 2010:164).

La inserción del momento autocrítico y dialéctico en la definición apunta a dos vías de consideración sobre la dimensión cultural. Por una parte Echeverría nos habla de una cultura oficial, un modo conservador que encuentra, en la reiteración de las formas, en la “museificación” de las mismas —las cuales son comprendidas como un patrimonio heredado al cual hay que aferrarse—, uno de los rasgos característicos de la época moderna capitalista. Por otra parte, la vía de la cultura oficial es contrarrestada, o tendría que serlo, por una cultura espontánea, transformadora, dialéctica, autocrítica que sólo se reproduce “[...] en la medida en que se cuestiona, en que se enfrenta a otras [culturas], se combina con ellas, defendiéndose de ellas y también invadiéndolas.” (Echeverría, 2010:164).

Las formas de la reproducción social entendidas desde la perspectiva de la cultura oficial se encargan de instaurar usos y costumbres como los agrícolas, culinarios, sexuales, habitacionales, artísticos, religiosos, de gobierno, musicales etcétera, que son, como se mencionó, modos en que se reproduce la identidad de la existencia social y con los cuales se modelan sistemas de pensamiento que emplean ciertas categorías, y no otras, que son determinantes a la hora de pensar y comprender el mundo.

Ahora bien, si bajo la idea de cultura oficial arriba esbozada, miramos el campo de la música, y especialmente el de la composición musical, se identifican modos y costumbres particulares que si no son reconocidos claramente, a consecuencia de la automatización y reiteración de ellos en la cotidianidad de la vida, son constitutivos de las nociones que se forman en torno a dicha actividad. En el marco de la cultura oficial, en donde *todo ya está dado* y sólo nos queda salvaguardar los modos y costumbres reproduciéndolos, ciertas relaciones, por ejemplo, entre el modo de comprensión de la actividad de componer música y la comprensión general de la música, sus modos de producción, consumo, implicaciones sociales etcétera, pasan, la mayoría de veces,

desapercibidas. En este sentido vale la pena preguntarse: cómo pensamos la música y la composición, qué nociones elaboramos en torno a estas actividades.

A continuación se discute sobre algunas de las implicaciones de la actividad de componer con miras a cuestionar y re-concebir, más adelante, los modos y costumbres musicales-compositivos de la TMDO, que se reproducen en la cotidianidad de la actividad en la modernidad.

Las nociones que se tienen en torno a la composición musical no están desligadas de las diferentes nociones, concepciones o significados que hay acerca de la música en sí misma y estas varían de acuerdo a cada cultura musical. Ambas nociones, la de la música y la composición musical, se corresponden, vinculan y modifican en un permanente diálogo de influencias recíprocas. Así, por ejemplo, en culturas en las que la música se concibe como parte indisociable de las actividades cotidianas, la composición musical cobra sentidos muy distintos a los comprendidos, por ejemplo, en aquellas culturas que privilegian una idea de música en tanto disciplina especializada que trata con el tiempo y el sonido. Este último es el caso de las nociones de composición y música establecidas en la TMDO.

En esta tradición musical, la composición, la mayoría de las veces, es entendida como la actividad por medio la cual un individuo formula una entidad sonora que resulta de la elaboración y combinatoria de los principales componentes del sonido: la altura, la intensidad, la duración y el timbre³². En diversas culturas musicales, esta actividad, de elaboración y combinatoria, se encarna y enfatiza en un sin número de procedimientos técnicos desarrollados a través de procesos históricos. En la TMDO, algunas veces el énfasis ha estado en la dimensión horizontal del sonido, la construcción de voces que se imbrican con otras voces constituyéndose así la denominada polifonía. Otras en la verticalidad, que relaciona distintos grupos de sonidos simultáneos, que ha venido a constituir la denominada armonía. Procedimientos seriales, espectrales, utilización de técnicas extendidas, entre muchos otros, configuran múltiples posibilidades para hacer o formular una determinada música. Cada música se *hace* de una manera particular, y un/a

³² Cabe mencionar que a estos cuatro componentes se añade el de *espacio* en tanto lugar de procedencia o localización del sonido. (Abromont, Montalembert, 2005).

compositor/a elabora y combina sonidos a través del tiempo por medio de procedimientos técnicos específicos.

Al igual que sucede en otras artes y campos de actividad humana, en la música las herramientas de análisis para su comprensión histórica tienden a categorizar y periodizar las obras musicales en función de sus diferencias y semejanzas. Ello implica ejercicios de abstracción y síntesis cuyo objetivo es el de formar una imagen representativa de un fenómeno particular. Para la musicología aquellos fenómenos, entidades sonoras, se hicieron objeto de estudio en tanto fueron representados a través de un código de algún tipo, ya sea de notación o grabación. De esa manera se formaron conceptos generalizadores que tendieron a ponderar la idea de una música como categoría autónoma, abstracta, cosificada, profesional y especializada que desdeña la idea de música en tanto acción dinámica de mediación entre los individuos de una determinada comunidad.

El acento que se le dio a la música como disciplina autónoma —en donde la producción musical comprende la formulación de entidades sonoras, representadas a través de algún tipo de código, producto de la voluntad creativa de un/a compositor/a— pareciera ser predominante a la hora de pensar la composición musical en tanto actividad. En este sentido, componer connota la acción de organizar en el tiempo una serie de materiales sonoros. Esta noción de carácter formalista parece describir la actividad mas no explicarla, parece contemplar solamente los aspectos prácticos del oficio, parece ser construida como una instancia de producción cerrada, unívoca que no dialoga con los diversos campos de la existencia musical.

Una concepción de música más amplia, como aquella de perspectiva antropológica, habrá de situar la actividad de componer dentro de un complejo de relaciones establecidas en un determinado escenario social. Así, la música será concebida como una acción y una forma de comunicación. Acción en el sentido expresado por Christopher Small, para quien “La música es, antes que nada, acción [...] y lo que sea que hagamos, al hacer música, lo hacemos juntos: intérpretes, escuchas, compositores, bailarines, [...] (Small, 1998:10). Y comunicación en el sentido expresado por Philip Tagg (2002): “La música es aquella forma de la comunicación interhumana en la cual el sonido, humanamente organizado, sonido no

verbal, es percibido principalmente como vehículo afectivo (emocional) y/o patrones gestuales (corpóreos) de la cognición”³³.

En el marco de una concepción amplia, o contingente de la música (Kramer, 2002), en oposición a una autónoma surgen algunas interrogantes en torno a la noción de componer: Si la música es una forma de acción y comunicación interhumana ¿qué es eso que comunica, si es que algo comunica, un/a compositor/a?, ¿a quién comunica?, ¿de qué maneras lo hace?, ¿qué grado de interacciones surgen entre compositores, intérpretes, escuchas-participantes?, ¿cuáles son los modos procesales de producción musical?, ¿bajo qué paradigmas de conocimiento se construye la idea y práctica del ejercicio compositivo?, ¿qué sentidos abarca, dentro de una determinada cultura musical, la actividad de componer música?, ¿cómo se relaciona esta actividad con la lógica, los modos y costumbres de la modernidad capitalista?

Si bien es cierto, no se pretende dar respuesta a estas preguntas, el hecho de enunciarlas orilla a mirar más allá de las nociones de producción y consumo, en el campo de la composición en la TMDO, desplegadas y reproducidas por una tradición disciplinar-institucional que se presenta como suprema, paradigmática y dominante. Mirar más allá requiere, en primer término, como sostiene Juha Ojala (2009), apartarse de la tendencia de consagrar los modelos descriptivos y teorías psicológicas, la mayoría de veces técnicos, que habitualmente presentan los/las compositores/as para la explicación de sus procesos compositivos y sus resultados. Requiere, también, hacerse de otros paradigmas o andamios conceptuales sobre los cuales reformar las nociones que tenemos acerca de la música y actividad del componer. Del mismo modo, requiere pisar otros escenarios, mirar cómo se dinamiza, se reproduce, se comprende, se piensa la actividad de la composición musical en otros contextos culturales distintos a los de la TMDO. Ello con miras a sugerir alternativas frente a las problemáticas y limitaciones de concebir la música y la composición desde un enfoque tecno-céntrico que reproduce los presupuestos del paradigma epistemológico

³³ Referencia tomada de: Ojala, Juha (2009:142). En el original: “Music is that form of interhuman communication in which humanly organised, non-verbal sound is perceived as vehiculating primarily affective (emotional) and/or gestural (corporeal) patterns of cognition.”

dominante y se enmarca dentro de una de las premisas fundamentales de la modernidad capitalista: oponerse a cualquier forma de alteridad y construcción de comunidad.³⁴

En este sentido, Juha Ojala (2009), en su intento por re-concebir la noción de música limitada al espectro de las cualidades técnico-formales, infiere una *concepción pragmática de la música*, a partir del naturalismo y el pragmatismo peirceano, y retomando diversas concepciones sobre la música en diferentes autores musicólogos. Desde esta perspectiva, la música se concibe como un proceso por medio del cual se forma y reforma el sonido hacia una experiencia deseada por uno mismo o por otros. Bajo esta concepción, la música supone un proceso constituido por seis aspectos característicos. La música es *real, comunicativa, representativa, útil, corporeizada o material y no arbitraria*.³⁵ Al examinar cada una de estas seis dimensiones, tarea que no se replica en este texto, y discutir sobre las implicaciones del proceso creador en la composición musical, Ojala construye una idea procesal de música y composición musical. El autor nos dice que ambas son procesos mentales, y consecuentemente procesos semióticos, y como tales son procesos espacialmente materiales, tangibles, corpóreos.

La música es un proceso mental, y por consiguiente, también un proceso semiótico. Este implica poiésis y praxis como aspectos de la acción musical que producen el sonido (como un objeto en el mundo real) hacia una experiencia deseada. La acción musical es conducida por los hábitos de pensamiento del sujeto (techne, phronesis y sophia), los cuales une los hábitos del sentimiento con los hábitos de la acción. [...] La música y la composición musical son procesos mentales.³⁶

³⁴ Sobre esto se ha discutido en el capítulo 3. Las vías de lo sistemático y lo procesal, dominantes en la composición musical en Occidente, establecen formas de producción y consumo por medio de las cuales la actividad musical y la composición parecen ser autonomizadas, extirpadas de una realidad social, cultural.

³⁵ En el original: “[...] music is *real, communicative, representative, useful, embodied, and non-arbitrary* [...]”(Ojala, 2009: 193).

³⁶ En el original: “Music is a mental process, and consequently also a semiotic process. It involves poiesis and praxis as aspects of musical action, that produces sound (as object in the actual world), that is intended to be experienced. Musical action is guided by the subject’s habits of thinking (techne, phronesis and sophia), which connect the habits of feeling with habits of action. [...] Music and musical composition are mental processes.” (Ojala, 2009:195).

La concepción pragmática que comprende la música y la composición musical como procesos mentales, semióticos por medio de los cuales un sujeto forma y reforma el sonido hacia una experiencia deseada, crea la posibilidad de reconocer que estos procesos son tan diversos como el horizonte plural de culturas antropológicas existentes. Así mismo, bajo esta concepción la actividad de componer música se desmitifica al aproximarse y equipararse a cualquier proceso mental de producción creativa en los seres humanos. Partiendo del planteamiento de Ojala, la noción de carácter formalista y las implicaciones procesales en la actividad de componer música, que se reproducen en el sentido común generalizado dentro de los marcos de la TMDO, se relativizan.

De la mano de de esta concepción de la música y la composición musical la siguiente sección tiene por objeto observar algunos escenarios en los que se piensa y pone en práctica formas de composición musical que responden a dinámicas diferentes a las que rigen, usualmente, el campo de la TMDO.

4.3. Panorama de los procesos colectivos de producción musical

Uno de los rasgos característicos de la composición en la TMDO, es el de concebir el proceso de creación de modo individual. Fuera de estas prácticas, discursos y creencias de la composición “oficial” en la TMDO, circunscritas a espacios y tiempos específicos, se pueden advertir otras experiencias modeladas por otras lógicas.³⁷ En varias culturas musicales la creación se concibe en otros términos.

Hablar de creación musical colectiva supone, desde la perspectiva de la TMDO, situarse en un ámbito nebuloso puesto que los discursos sobre la creación no se logran concebir fuera de un terreno de subjetivación individual.

Sin ánimos de profundizar en esas otras prácticas socializadas de composición a continuación se identifican y comentan cinco espacios (*reflexión teórica, oralidad musical,*

³⁷ Incluso dentro de la línea de tiempo histórica de la tradición de concierto occidental, como en la antigüedad griega o algunas de las prácticas de los movimientos de *vanguardia*, se pueden identificar dinámicas en donde la actividad de componer no está constreñida ni estigmatizada por el rasgo teológico individual.

popular, plataformas virtuales, pedagogía) en los que observar prácticas de composición musical colectiva.

En la reflexión teórica

Dos perspectivas teóricas que reflexionan y proponen la idea de creación musical colectiva son la de Constantin Brailoiu (1959), y la de Adolfo Sánchez Vázquez (1996). Brailoiu encuentra la génesis de la creación musical colectiva en los sistemas que se emplean y subyacen en la creación de melodías en muchas de las culturas musicales de tradición oral del mundo. El compositor y etnomusicólogo de origen rumano, en su artículo de 1959 titulado *Reflexiones sobre la creación musical colectiva*, sostiene una idea de creación que trasciende la individualidad y reconoce, desde una perspectiva sistémica, el carácter colectivo de la misma. Las reflexiones de Brailoiu parten de una crítica —en palabras del autor— al modelo occidental oficial de creación musical en el cual “[...] la hipótesis misma de un acto creador colectivo no puede sino parecerle [al occidental cultivado] una aberración.” (Brailoiu, 1959:87).

En la tradición occidental oficial, nos dice, la escritura musical —y lo que esta conlleva: la autoría, la obra y su datación— tiene por objeto conservar el pensamiento del creador como un bien supremo. Por medio de esta —la escritura— se genera el sentido de distinción estética-personal.

En contraste con esta idea de creación individual en la cultura musical oficial en Occidente, Brailoiu argumenta una forma distinta de creación en grupos o pueblos étnicos, incluso en Europa misma, “donde durante largo tiempo ha faltado y aún falta una *élite* letrada, así como todo modelo artístico conocido” (id.,90). En estas otras tradiciones musicales, de grupos étnicos, la ausencia de una escritura condiciona que la música oral no exista sino en la memoria de quien la hace. En ese sentido, nos dice, sin escritura la preocupación en estos pueblos es la de salvaguardar la música como un bien y no de reemplazarlo en función de un ideal de innovación.

Salvaguardar la música por medio de la memoria hace que el proceso de producción musical sea condicionado por una práctica de creación indisociable de una práctica de re-

creación interpretativa, que es más un ejercicio de traducción que admite las variaciones y reformulaciones, en cada ejecución de la música, producto de la memoria. En esta dirección el autor sostiene lo siguiente: “Si creación hay [en estas culturas musicales orales], es efímera. Además es bicéfala, dividida entre un creador hipotético y sus traductores, sin los cuales volvería a la nada” (Brailoiu, 1959:90).

Junto a estas dos consideraciones —la de la ausencia de escritura y la idea de recreación / traducción en la oralidad— las formas y materiales sobre las que se construye la música en estas tradiciones determinan la colectividad en la creación. Un sistema, que en términos del autor viene a ser una especie de fuente universal, compuesto por ritmos, escalas, estructuras y procedimientos técnicos, suministra los materiales para la creación.

Jean-Jaques Nattiez (1995) infiere y reconstruye un modelo general tripartito de la creación musical colectiva en el pensamiento de Brailoiu compuesto por: en primer lugar, una especie de *combinatoria universal* de sus elementos de base (melódicos, rítmicos, de escala) que conforman un conjunto de posibilidades; en segundo lugar, por el *dialecto regional*, cada grupo cultural realiza una elección a partir de esas posibilidades que constituyen el inconsciente colectivo y, finalmente, por el principio de *instinto de variación* por el cual se transmiten y transforman las creaciones.

Contrariamente a lo afirmado por Brailoiu —de una creación colectiva suministrada por un sistema determinado—, Nattiez sostiene que un sistema constituye una estructura que le permite a los miembros de una comunidad, desarrollar la creación individual, antes que colectiva. “Todo actor de la tradición oral crea a partir de un sistema recibido en el marco de un estilo determinado. En este sentido, las proposiciones de Brailoiu son decisivas para la elucidación del proceso poético individual, contrariamente a lo que él mismo creyera.” (Nattiez, 1995:15). Es decir, si un sistema es algo así como un medio que puesto en práctica ha de superarse y que sirve de pretexto para la creación individual, y si además se considera que toda música es producto, en el sentido general y particular, de un sistema ¿puede hablarse de creación colectiva?, ¿es esta posible?, ¿cuáles son sus implicaciones?

Finalmente, sobre la crítica de Nattiez habría que recalcar lo siguiente: si bien es cierto la utilización de un sistema, como sostiene Nattiez, ayuda a elucidar el proceso

poiético individual no puede obviarse algo que el mismo Brailoiu afirma. En las culturas musicales de tradición oral el valor estético de originalidad —y lo que esto conlleva en términos de singularidad, o calidad individual— aunque hay casos contrarios, no es algo que predomine en la práctica y el repertorio de músicas producidas en estas culturas musicales. En ese sentido la colectividad en la creación que afirma Brailoiu habría que pensarla en contextos culturales donde la identidad individual y la colectiva no se dividen por líneas demarcadoras tan acentuadas como en la modernidad occidental.

Una idea diferente a la de Brailoiu es la de Sánchez Vázquez (1996). Aunque esta no se limita a la música, sino que dialoga con todas las artes en general, busca, sin la supresión de la creatividad individual, extender los dominios del ser humano en su dimensión creadora, haciendo de esta una práctica socializada. La postura de este autor nace de la consideración del arte en dos sentidos. Por una parte el arte como forma de praxis humana, como actividad humana esencial y transformadora que al mismo tiempo cumple funciones mágico-religiosas, políticas, lúdicas, económicas etc. Por otra parte el arte como producción material al cual se adscribe el valor de uso estético contemplativo y de reconocimiento objetual y se le asigna un valor de uso capitalista por medio de la obtención de beneficios, la comercialización, y la mercantilización. (Id.)

El arte como producción material, su apropiación estética y el valor objetual que se le atribuye en la dinámica de la modernidad capitalista se expande al tiempo que anula la posibilidad de un arte como actividad humana transformadora. A partir de estas consideraciones Sánchez Vázquez advierte la necesidad de comprender que el destino de la creación en el arte —su vitalidad y función social como forma de praxis humana creadora— es inseparable del socialismo. (Id. 198-199.)

De lo que se trata, de acuerdo con el autor, es que la creación deje de ser un bien exclusivo de una minoría privilegiada; que desaparezca el papel del artista como depositario único del proceso creador y en su lugar se asuma el rol del artista como el de *creador de posibilidades para la creación*. Se trata, en ese sentido, de abolir el rol de consumidor pasivo estético. En la socialización de la creación se incorporan al espectador y al intérprete al proceso creador “[...] aunque esta incorporación tenga un carácter limitado

y no se mueva en el nivel excepcional del genio, significará una enorme extensión de la actividad creadora, una verdadera socialización de ella.” (Id.201).

Ambas posturas —la de Brailoiu y la de Sánchez Vázquez— si bien se constituyen sobre la base de los cuestionamientos hacia las dinámicas de un arte *oficial* de ideología estética burguesa y de producción material-comercial, son enunciadas desde dos perspectivas distintas. Por una parte Brailoiu reconoce en los límites de un sistema y estructura la condición de posibilidad de la creación musical colectiva en culturas musicales de tradición oral. Por otra, Sánchez Vázquez parte del marxismo crítico y la re-concepción de la *filosofía de la praxis* para sostener la idea de una creación socializada como forma de emancipar al ser humano, al recuperar su capacidad creadora, transformadora, en las circunstancias históricas que este habita. Ambas, fundamentalmente teóricas, son, de entrada, provocaciones que cuestionan al tiempo que señalan senderos en los que preguntarse y seguir explorando acerca de la creación socializada.

La oralidad musical

Desde la perspectiva etnomusicológica, se han llevado a cabo gran número de estudios etnográficos en los que se da cuenta de las relaciones entre práctica musical y cosmovisión del mundo en distintas culturas musicales. Ese es el caso del estudio realizado por Thomas Turino (1993) en relación a la cultura musical de Conima, provincia de Huancané en el Altiplano peruano.

La tesis principal de este autor radica en demostrar la correspondencia y coherencia entre las disposiciones éticas —la visión del mundo, la práctica y comportamiento social— y las disposiciones estéticas en la comunidad que estudia. Con ese objetivo, Turino explica las relaciones de semejanza entre las formas y las prácticas en diferentes campos sociales, como puede ser la toma de decisiones comunales y la socialización de la creación musical. Entre los rasgos característicos de la cultura conimense, Turino señala que lo colectivo y la identidad comunitaria priman sobre lo individual.

En esta población la composición musical, como actividad comunal, tiene por objeto la creación de nuevos repertorios para las celebraciones de cada año. Aquí, la

composición se realiza en largos procesos de ensayo, donde los músicos, sentados formando un círculo, intervienen gradualmente proponiendo breves ideas musicales motívicas. Como señala Turino, a veces puede haber cinco o más músicos a la vez ejecutando, elaborando e improvisando sus ideas. Si, por ejemplo, la idea ofrecida por un músico resulta interesante al conjunto, entonces el resto, poco a poco, dejará de tocar su propia propuesta y se sumará a la del otro, por medio de la mimesis auditiva. De esta manera, a través la incesante repetición, todos van aprendiendo la idea o frase propuesta por uno de los integrantes del conjunto. Bajo el mismo procedimiento, se concebirán las siguientes secciones de la pieza.³⁸ Una vez concluida la composición se lleva a cabo un proceso posterior de alteración y corrección de la misma por medio de aportaciones individuales, hasta que se considere que la obra quedó “perfecta”. Como señala el autor, en casos en los que no se concreticen ideas nuevas para el perfeccionamiento de la obra, esta puede considerarse inaceptable hasta el punto de abandonarla e iniciar el proceso nuevamente. En otras ocasiones, más afortunadas, la pieza no necesitará mayores cambios y por consenso será aceptada.³⁹

El caso musical composicional de Conima parece concordar con los presupuestos estructuralistas-sistémicos en Brailoiu. Así, la *combinatoria universal* de los elementos de base, el *dialecto regional* y el *instinto de variación*, señalados en Brailoiu, se identifican claramente en la cultura musical conimense. En ella, la composición es asumida desde el factor estilístico, esto es: desde una sintaxis conocida por los miembros de la comunidad, que determina la combinatoria de elementos musicales, ello en función de parámetros específicos.⁴⁰

³⁸ La música en Conima se compone de tres secciones repetidas: AABBC

³⁹ Un proceso de composición distinto tiene lugar cuando una pieza entera es creada por un solo miembro del grupo. En la misma dinámica, antes descrita, la propuesta será aceptada o ignorada (Turino, 1993: 86).

⁴⁰ En Conima las ideas musicales son materializada en un sistema conformado por tres categorías: la forma, la repetición y las fórmulas. Todos los géneros musicales se componen del siguiente modelo ternario: AA BB CC. Cada una de estas secciones se compone de repeticiones motívicas.

*Otros espacios de creación musical colectiva: lo popular, las plataformas virtuales, y la pedagogía.*⁴¹

La creación musical colectiva también encuentra terreno fértil en un sinnúmero de géneros de música popular, como en algunos grupos de jazz experimental, reggae, punk, rock o en algunos grupos de canción popular.⁴² Al igual que el caso sistemático de Brailoiu y el de Conima, los géneros musicales en la música popular tienen una estructura y un modelo formal característico que establece una convención para el trabajo colectivo.

Otro espacio para la creación musical colectiva se desarrolla a partir de las plataformas virtuales. Andrea Giraldez (2009) comenta que a mediados de los años noventa, surgieron proyectos educativos que proponían el uso de la red como recurso para la composición musical colaborativa. Entre ellos destacan casos como: *Composers in Electronic Residence* (cier), iniciado en Canadá en 1995, el *Vermont midi Project12*, del mismo año, o el *Sound of our water13* del 2002. El objetivo principal de estos proyectos es pedagógico.⁴³

Atención especial requiere el proyecto: *Sistema Poliedro-Colectivo de composición en música electroacústica*, cuyos procedimientos para la creación, en líneas generales, consisten en el aporte —de acuerdo a ciertas condiciones— de un fragmento de la obra por parte de un compositor, quien posteriormente enviará el avance a otro para replicar la

⁴¹ En este trabajo se define música popular retomando las nociones expuestas por Clara Petrozzi (2009): “[...] aquella que no está ligada a un contexto particular de ritual o fiesta, que puede ser practicada en cualquier espacio y ser difundida por los medios de comunicación. Su función es generalmente comercial, de socialización o de esparcimiento, pero puede tener también una intención artística. Normalmente se practica y aprende de forma oral y rara vez utiliza notación escrita.” (Petrozzi, 2009:32).

⁴² Entre estos podemos destacar los procesos creativos en las canciones de Lennon y McCartney y el grupo chileno Quilapallun, por mencionar algunos.

⁴³ Fuera del ámbito educativo pueden rastrearse muchas otras propuestas. El proyecto *Kompoz*, (<http://www.kompoz.com/compose-collaborate/home.music>), *Red Panal16* en Argentina (<http://www.redpanal.org>), *acidplanet* (www.acidplanet.com), *Hypersenxe Complex* (<http://arrowtheory.com/hypersense>), en otras constituyen plataformas virtuales que permiten el trabajo de creación musical colaborativo. Un caso similar es descrito por Jordé (1999), en donde un proyecto a través del internet permitió la composición colectiva en tiempo real, por medio de “cibercompositores” de una obra musical destinada a ser el soundtrack de la obra *F@ust 3.0*. del colectivo teatral *La Fura del Baus*.

dinámica. (Izarra, 2009/Luna, 2011). En el caso de *Poliedro*, a pesar de que se trabaje en función de premisas o condiciones formales —como por ejemplo tener que citar, en la propuesta de cada autor, algún elemento de las propuestas precedentes—, estas, premisas o condiciones formales, son acordadas consensualmente antes del inicio del proyecto. Sin embargo, aunque estos acuerdos determinan en cierta medida la estructura, dan libertad en relación a la elección del material, sin concertar la forma de la obra, la cual se va configurando al tiempo de su realización.

El campo de la educación también ha sido lugar propicio para ensayar modos particulares de aproximarse a la creación musical colectiva. Gabriel Rusinek (2003) afirma que esta constituye un procedimiento de aprendizaje cooperativo en contextos de educación general, y de ese modo permite la interacción social y el conocimiento musical intuitivo.

Luego de este recorrido panorámico por algunos de los espacios prácticos de la composición musical colectiva —los de la oralidad, lo popular y las plataformas virtuales— se consideran dos asuntos que aproximan a comprenderlos.

En primer término, la mayoría de los casos observados —en tanto los procesos compositivos se consolidan sobre la base de aspectos técnicos, de material acústico— se despliegan a través de la vía sistemática (ver capítulo 3.). En todos estos procesos el sistema, sus límites y las posibilidades de material acústico que provee, se convierte en elemento articulador entre los individuos que participan componiendo. El sistema proporciona determinadas posibilidades que median componer colectivamente. En ese sentido, el sistema constituye un elemento regulador que favorece la composición, sin embargo, al mismo tiempo limita la capacidad creadora, imaginativa de concertar los procedimientos técnicos, sistemáticos en función de las necesidades estéticas e ideológicas de los individuos.

En este sentido, una segunda consideración. Las prácticas de composición colectiva mencionadas pueden observarse bajo el marco teórico bipartito de creatividad propuesto por Mária Sagi e Iván Vitányi (1988). Por una parte estos autores reconocen un tipo de creatividad que denominan *generativa* que consiste en concebir obras musicales a partir de la variación y aplicación intuitiva o inconsciente de ciertos elementos y reglas

pertenecientes a géneros tradicionales. Esto sucede, por ejemplo, en “[...] el modo en que las canciones folklóricas se organizan y se transforman al ser cantadas una y otra vez.” (Rusinek, 2003:60). Por su parte, la que denominan *creatividad constructiva* es el proceso de composición donde un individuo da una forma final a una obra original a través de un trabajo consciente. La mayoría de las prácticas colectivas que se mencionan en este trabajo responden al tipo de creatividad generativa en tanto la composición se realiza mediante la utilización de ciertos elementos y reglas pertenecientes a géneros tradicionales —como en el caso de Conima o la idea de composición colectiva en Brailoiu o en ciertos casos de música popular, como son las canciones de géneros determinados— o mediante la utilización de un sistema regulador —como en el caso de la música colectiva realizada mediante el uso de plataformas virtuales—.

Ahora bien, desde la perspectiva de *creación constructiva* de Sagi y Vitányi —como posibilidad para la acción creadora y transformadora que parece coincidir con la propuesta de creación socializada en Sánchez Vázquez— cómo llevar a cabo procesos de creación colectiva. Qué implicaciones tiene en la práctica abordar la creación en este sentido.

Aproximarse a estas otras formas de pensar y hacer música constituye un primer paso para cuestionar ciertos modos, usos y costumbres, que se presentan como paradigmas dominantes, en el marco de una cultura oficial, hegemónica que se reproduce en la TMDO.

4.4. Creación Extendida: una propuesta de mediación

En el centro de un escenario en el que se busca contrarrestar las formas automatizadas de una cultura oficial, la asunción de la espontaneidad, el rol transformador, la dialéctica y la autocrítica son condiciones para la construcción de una cultura en tanto cultivo crítico de la identidad.

Viendo las cosas en perspectiva, al regresar al punto de partida de este texto, la experiencia de creación fallida entre Érika y quien escribe, se reconoce la ausencia reflexiva de todo lo expuesto en este texto: las concepciones de la música y la composición musical desde la perspectiva pragmatista de Juha Ojala (2009), el conocimiento panorámico

de una cartografía de la creación musical colectiva y las consideraciones de creatividad generativa y constructiva.

En este punto, se sospecha que no sólo la ausencia de estas reflexiones y el mirar a otras culturas musicales obstaculizaron el trabajo que pretendimos. Además de reconocer la composición musical como un proceso semiótico de múltiples implicaciones y de observar otros modos de componer música desde la colectividad, abordar un proceso de trabajo compositivo que se distancie del énfasis en los aspectos técnicos musicales —y en lugar de ello se aproxime a la creación desde la experiencia y la memoria personal de los involucrados— precisa desprenderse de las implicaciones disciplinares que la modernidad adjudica al campo de la música.

Si la cultura oficial de la música ha cercado, históricamente, el campo en el que esta se desenvuelve, si en ella se consolidan modos procesales y sistemáticos de producción musical orientados al trabajo técnico e individualizado, si en ella se establecen andamios conceptuales y a partir de estos se construyen las nociones sobre la actividad compositiva musical, pretender algo que está fuera del cerco precisa hacerse de otras nociones que orienten el pensamiento y la acción.

Dos son los puntos de partida para trazar una noción diferenciada y orientada en otros sentidos de la actividad de componer en la cultura musical de la TMDO: el trabajo de Clifford Geertz (1994) y el de Víctor Turner (2002).

Cuando Geertz destaca de manera comparativa las diferencias entre los modos de comprensión de la actividad artística en Occidente y los de otras culturas, como la yoruba, acusa el sesgo técnico que predomina como un fin en sí mismo y con el que se asume y realiza el arte en Occidente. Contrariamente a esto subraya, cómo los aspectos de la sensibilidad humana son predominantes e indisolubles para el arte yoruba. Este autor señala, haciendo referencia al arte africano, que al comprender el trabajo artístico como una forma de exploración de la sensibilidad humana, que es “[...] esencialmente una formación colectiva [...]”, cuyos fundamentos son tan amplios y profundos como la existencia social, nos alejamos de dos ideas: por un lado “la idea de que el poder estético sea una enfatización de los placeres de la técnica artística.”. Por otro, “nos aleja de una idea que suele considerarse funcionalista, y que además se ha opuesto a menudo a la anterior: esto es, que

las obras de arte son mecanismos complejos para definir las relaciones, sostener las normas y fortalecer los valores sociales.”(Geertz, 1994:122).

El siguiente punto de partida es el trabajo de Víctor Turner. Este autor quien centró su atención en los dramas sociales, que son un tipo específico de estructura experiencial, sostiene que el ritual así como las artes del performance, el teatro específicamente, son derivaciones del núcleo subjuntivo, liminal, del drama social, “donde las estructuras dentro de las cuales el grupo vive su mundo social son replicadas, desmenbradas, remembradas, remodeladas y convertidas en significativas, de manera verbal o no verbal.” (Geist, 2002:8).

Sólo en la confluencia de medios de expresión que emplea el teatro se hace posible reproducir significativamente las estructuras sociales de un grupo determinado.

Es por ello que Turner consideraba al teatro

[...] como uno de los herederos del gran sistema multifacético que llamamos ritual tribal, el cual abraza ideas e imágenes de cosmos y caos, alterna payasos y bufonadas con dioses y solemnidad y emplea todos los códigos sensoriales para producir sinfonías no sólo musicales: el entretejido de la danza, lenguajes corporales, canciones, cantos, formas arquitectónicas (templos, anfiteatros), incienso, quema de ofrendas, banquetes, rituales, pinturas, diseños y marcas corporales de diferentes tipos (incluyendo la circuncisión y el sacrificio), aplicación de lociones, degustación de pociones, interacción entre lugares míticos y heroicos según la tradición oral y mucho más. (Turner, 2002:109-110)

Turner reflexiona acerca de cómo los cambios sociales producto la industrialización parcelaron la integridad de expresiones y códigos sensoriales resultando en campos disciplinares aislados unos de otros. Al mismo tiempo apunta a los signos que indican que los géneros especializados y cercenados buscan volver a integrarse.

Es sobre la base de estas dos ideas, una que concibe el arte como un trabajo de la exploración de la sensibilidad humana y que entiende esta como una forma social, colectiva, y otra que encuentra en la forma estética del teatro el lugar subjuntivo donde crear y dar cuenta de la experiencia social, que se propone la noción de *creación extendida*.

Esta propuesta constituye hacerse de un vehículo de mediación en procesos de trabajo que asuman los múltiples códigos sensoriales para la exploración de la sensibilidad

humana, la memoria, las experiencias personales y colectivas que son asuntos medulares de la creación artística. Vehículo de mediación entre los individuos participantes, la entidad-realidad creada y los sujetos espectadores.

La *creación extendida* reconoce en la idea de *creación constructivista* de Sagi y Vitány (1988) el horizonte propicio en el que asumir la creación estrechamente vinculada a tres cualidades inherentes a los seres humanos: la práctica, la creadora y la transformadora⁴⁴ con lo cual, la *creación extendida* también se vincula con el marco echeverriano de cultura como momento autocrítico y dialéctico en el cultivo de la identidad.

El término “extendido” toma distancia de la idea de campo expandido que acuñara Rosalind Krauss (1979) y que a partir de entonces forma parte de una amplia genealogía que replica la utilización del término (expandido) en diversas disciplinas. Las connotaciones posmodernas del campo expandido de Krauss corren el peligro de presentarse como una categoría que ampare cualquier práctica artística interdisciplinaria, uno de los rasgos característicos de la llamada posmodernidad en el arte, que no es otra cosa que una forma de seguir preservando un arte enfrascado en los límites territoriales disciplinares como forma de incorporación de la actividad artística a las dinámicas de la modernidad capitalista.

La creación extendida toma distancia del campo expandido pero se aproxima a las denominadas técnicas extendidas en música. Si bien es cierto, las técnicas extendidas también han llegado a ser un lugar común y un modo de legitimación en la modernidad y un modo de inserción a una industria cultural en la TMDO, constituyen, al mismo tiempo, la búsqueda constante de formas de producción sonora que desafían las formas convencionales, y tras ellas los modos de vindicación de una cultura oficial musical occidental.

Desde la vía procesal la *creación extendida* asume la creación en el trabajo colectivo-colaborativo. Para ello se reconfiguran los roles de compositor e intérprete siendo

⁴⁴ Estas tres cualidades son mencionadas por Adolfo Sánchez Vázquez en el siguiente texto: “Si el hombre es ante todo un ser práctico, transformador o creador, que produce con su trabajo una naturaleza humanizada y crea asimismo, en este proceso, su propia naturaleza social, humana, el arte es una actividad humana esencial.” (Sánchez Vázquez, 1996:187)

este último concebido también como creador. Por su parte el rol de compositor desiste de la autoridad exclusiva sobre el proceso y la obra que históricamente ha recaído sobre él. Ahora es alguien que coordina, teje, problematiza, modela una materialidad extendida que implica. A diferencia de lo que sucede desde la vía de lo sistemático en la TMDO en la que el trabajo compositivo está centralizado en la manipulación de dos dimensiones, el sonido y el tiempo, en la *creación extendida* junto a ellas se reconocen la palabra, el cuerpo, el espacio y la memoria como materialidades dispuestas a ser trabajadas en la creación.

La creación extendida trasciende los cercos de los campos disciplinares y con ello focaliza su acción en la memoria, las experiencias y la sensibilidad humana colectivas. Finalmente, con creación extendida se espera posibilitar otros espacios para la acción y la reflexión de la creación artística.

Interludio

III

Este trabajo inicio (2. *Pon el oído en la tierra, escucha*) reconociendo las coordenadas ideológicas, morfológicas y narrativas de la memoria de algunas experiencias que detonaron y posteriormente consolidaron un cuestionamiento a los hábitos compositivos en la TMDO (3. *Lo Procesal y lo sistemático en la composición musical: Dos vías desde donde ensayar una pregunta*).

En busca de alternativas frente las implicaciones y problemáticas en los hábitos compositivos de esta tradición, se inicio un recorrido entre reflexiones prácticas y especulativas.

La sección precedente da cuenta de ello: las dificultades que signaron la intención de iniciar un proceso de creación compartido entre dos personas, las reflexiones especulativas en torno a la noción de música y composición musical en diferentes culturas musicales, el trayecto por diferentes espacios donde la composición se asume en términos colectivos. Ello condujo la elaboración de la noción *creación extendida*. Frente a la problemática transversal a este trabajo, la *creación extendida* representa una primera aproximación especulativa con la cual abordar procesos de creación que asuman la colectividad como forma de trabajo. Así mismo, procesos de creación que trabajen con seis dimensiones materiales: sonido, tiempo, palabra, cuerpo, espacio, memoria. Esta noción deriva de perspectivas antropológicas que focalizan la creación en términos sociales.

A partir de la noción *creación extendida* un grupo de personas músicos enrumamos un trabajo creativo que se llamó: *Detrás de la niebla. Acción escénico-sonora en torno a la poesía de José Watanabe*.

A continuación algunas consideraciones de lo que implico este proceso de trabajo.

5. DESMONTANDO *DETRÁS DE LA NIEBLA*: UNA POÉTICA DE LA EXPERIENCIA

A principios de agosto de 2012, en México D.F., Catalina Pereda (cantante), Víctor Vázquez (violinista), Julio Gándara (compositor, guitarrista, flautista), Elizabeth Arsa (chelista), Carlos Muñoz (saxofonista) y quien escribe (compositor), iniciamos un proceso de trabajo que resultó en la que denominamos *Detrás de la niebla. Acción escénico-sonora en torno a la poesía de José Watanabe*, y que presentamos públicamente dos meses después.⁴⁵

La fugacidad del proceso, a consecuencia del pragmatismo de la vida de cada uno de los involucrados, condicionó las sesiones de trabajo. Encontrarnos todos en un mismo espacio-tiempo no siempre fue posible. Por esta razón, el trabajo se desarrolló de manera fragmentaria: un trayecto de ida y vuelta entre la totalidad y la parcialidad de los participantes presentes/ausentes en las sesiones de trabajo. En este contexto fue la palabra, simbolizando el compromiso y la confianza en ella depositada, el único aval para iniciar el itinerario creativo.

Esta situación, la del proceso fragmentado, señala una primera confrontación entre los anhelos por conquistar las condiciones ideales para el trabajo y las contingencias propias de la realidad. Sin el amparo institucional y a la intemperie de cualquier tipo de estipendio, la sobrevivencia y los compromisos que cada quien asume se reordenan en una escala de prioridades. Esta iniciativa de creación, *Detrás de la niebla*, poco o nada tenía que ofrecer a los participantes más allá de los sentidos personales que cada uno podía atribuirle a su experiencia.

⁴⁵ En el proceso también participaron: Lourdes Roth, quien se encargó de la asesoría escénico-corporal e iluminación, Iván Esquinca Yáñez de la realización de video, Jorge Miguel López de los procesos electro-acústicos y Felicia Esquinca del diseño gráfico del cartel. Todos ellos residentes en Puebla, vieron condicionada —por la distancia— su presencia física en las sesiones de trabajo.

En el proceso de trabajo, exento de comodidades materiales, reconocimos las grietas que signan la precariedad. A partir de este reconocimiento pusimos en práctica, tácitamente, un juego de conciliaciones entre las expectativas de alcanzar las condiciones ideales para trabajar y las eventualidades y vicisitudes de la experiencia social. Asumir esta conciliación, en la que se equilibraba expectativa y realidad, permitió que emergiera la experiencia concreta, real, y todo aquello que aconteció en el tiempo que coincidimos. Podría decirse, en ese sentido, que las sesiones de trabajo constituyeron un espacio contaminado por los azares de las circunstancias individuales y colectivas que encauzaron la experiencia creativa.

Al iniciar el trabajo nos acompañaban pocas certezas: La noción *creación extendida* (ver 4.4) señalaba borrosamente algunos caminos posibles por los que transitar; un trabajo de acciones colaborativas destinado a proponer una realidad escénico-sonora que simbolizara algunas de nuestras problemáticas personales o colectivas. Por otra parte, nos acompañaban algunos poemas de José Watanabe (Laredo 1945 - Lima, 2007), que más que certezas eran intuiciones las que nos hacían pensar que los poemas podían llegar a ser elemento articulador, de consenso y generación creativo. Nos acompañaba, finalmente, el compromiso verbal de presentar el resultado del trabajo un domingo treinta de septiembre en la Sala Carlos Chávez de la Universidad Nacional Autónoma de México. Ello suponía no sólo el condicionamiento que fijaba anticipadamente el puerto de arribo, la certeza de saber dónde y cuándo se llega, sino también el riesgo de no saber cómo ni con qué se llega. El resto se presentaba formulado en incontables preguntas imprecisas, como murmullos lejanos detrás de la niebla.

Aunado a lo certero y lo confuso se presentaba como una resonancia el presentimiento de que el trabajo consistiría en tejer y tejernos en un manto de intrincadas hebras. Por ello, no sólo con la intención de proveer un elemento para la identidad grupal, sino también en respuesta a la resonancia del tejido, convenimos en llamarnos *Colectivo Enredadera. Laboratorio de creación colectiva escénico-sonoro*.

Para dar cuenta de lo acontecido en la experiencia, hay que traer a la memoria la enredadera de la creación, los laberintos poéticos del proceso. El tiempo interpuesto entre la

experiencia y la memoria permite mirar y re-pensar lo acontecido. Volver a preguntarse por las preguntas de un inicio y por todo aquello que estuvo comprometido en el trabajo.

5.1. Dos enfoques: el desmontaje y la etnografía

Desde dónde mirar. Desde qué perspectivas. A través de qué lentes teóricos. Estas cuestiones son decisivas cuando se intenta aprehender y conocer la realidad; esta se transforma, reduce o amplifica en la focalización que se adopta, la cual pone en relieve algunos aspectos, desvela, descubre, hace visibles algunos asuntos, al igual que ensombrece, enmascara y oculta determinadas partes del fenómeno observado.

Sin embargo, antes de elegir un particular enfoque, la mirada presupone las perspectivas que la han de conducir. Para Michael Rogers todo trabajo analítico se basa en presuposiciones que muchas veces no son verbalizadas o incluso reconocidas (Rogers, 1984:81). Intuiciones previas que el posterior análisis se encarga de confirmar o reformular.

Mirar *Detrás de la niebla* presupone, en primera instancia, situarse desde dos perspectivas. Una que precise del concierto polifónico de las voces de los participantes, que convoque en el relato los testimonios de quienes compartimos la experiencia; poner a dialogar nuestras voces. Otra desde donde desenredar los itinerarios por los que transitó el proceso de trabajo. Desenredar para volver a enredar, re-problematizando las preguntas, premisas y sentidos de la experiencia.

Mirar también presupone alejarse del cuerpo teórico que conforma el campo tradicional del análisis musical, en cuyos dominios los enfoques metodológicos reivindican un objeto musical consumado. La gran mayoría de propuestas metodológicas de análisis musical establecen dos instancias, una descriptiva y otra interpretativa. Ambas instancias, condiciones fundamentales para el análisis, gravitan en torno al producto resultante: la obra. A través de ellas el análisis musical persigue, en definitiva descubrir los significados que conlleva el cuerpo musical a estudiar, corroborando los elementos presentes en él, estableciendo relaciones funcionales entre ellos, develando el código y haciendo visible el

estilo.⁴⁶ Sin embargo, desde el enfoque analítico muchas veces quedan ensombrecidas y ocultas las inextricables trayectorias procesales.

Mirar, desenredar y enredar nuevamente *Detrás de la niebla* supone descentrar la mirada y tomar distancia de los *lentes teóricos* que legitiman dinámicas y modos de producción de prácticas modélicas en el campo de la música de TMDO. En lugar de ellos, para este trabajo retomamos dos formas complementarias de aproximación procesal: las nociones de *etnografía* y *desmontaje*.

5.1.1. La etnografía

En términos generales la etnografía connota una práctica suministrada por dos acciones fundamentales: observar y documentar. Observar conlleva situarse en una perspectiva singular que reconozca y posibilite estar a veces dentro y a veces afuera de aquello que se observa; esto supone, en cualquier caso, un distanciamiento. Documentar, por su parte, conlleva registrar, en algún tipo de código particular, —ya sea escrito, visual etcétera— que dé cuenta de lo observado.

El término etnografía, legitimado y arraigado en el campo de las ciencias sociales, cobró distintas acepciones según las tradiciones académicas que lo adoptaron. Sin embargo, en palabras de Rossana Guber (2001:11-12), la sistematización del mismo abarca un proceso de comprensión enmarcado entre 1880 y 1910. En un inicio, la etnografía fue instrumento de validación y proporcionó el estatus científico deseado para legitimar disciplinas como la antropológica. Al mismo tiempo, la etnografía daba sus primeros pasos orientada a “[...] ‘rescatar’ modos de vida en vías de extinción ante el avance modernizador.” (id.). Hoy en día tras re-pensarse, el término admite varias formas de aproximarse a realidades sociales particulares con el propósito de comprenderlas.

¿Quién hace la etnografía?, ¿quién observa y documenta?, ¿quién es el sujeto, la cultura, a ser etnografiada?, ¿a quién o qué se observa y documenta? Estas preguntas

⁴⁶ Acerca del análisis musical y los propósitos de este ver Alfonso Padilla (1994): *Dialéctica y música. Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez*.

convocan el juego de otredad, al que subyacen relaciones de poder que articulan las controversias del trabajo etnográfico. De ellas se desprende una discusión que reconoce y pone en cuestionamiento diferentes modos de autoridad etnográfica.

La formación y quiebra de la autoridad etnográfica en la antropología social del siglo XX ha sido escudriñada por James Clifford (2003), quien reconoce y cuestiona cuatro modos de autoridad: 1) experiencial, 2) interpretativa, 3) dialógica y 4) polifónica.

1) En la década de los veinte, del siglo pasado, con la intención de garantizar el estatus del etnógrafo, se validó científicamente una forma de autoridad basada en la experiencia personal. En este escenario una etnografía eficiente se basaba en la observación científica, participante, en la cual la escritura constituía un factor determinante en el reporte etnográfico. La palabra escrita se convirtió en arma de persuasión: una forma de convencer al lector de que quien escribe estuvo presente, “heroicamente”, en el escenario que describe. Este modo de autoridad fue cuestionado por su vaguedad y por el carácter subjetivo y político que encubría —como forma de legitimación personal de autoridad científica—. (Id., 43-45-50-57.)

2) Una alternativa a la forma experiencial la constituye el modo de autoridad interpretativo “[...] basada en un modelo filológico de la ‘lectura’ textual [...]” (id., 57). Desde esta perspectiva la cultura fue entendida como un ensamblado de textos unidos a ser leídos e interpretados. La principal crítica a este modo de autoridad pone de manifiesto la naturaleza exenta de reciprocidad y diálogo en este enfoque, en el que se excluyen, del texto representativo final, las notas de campo y los informantes. (Id., 57-60-61.)

3) En palabras del autor, una tercera forma de autoridad concibe la etnografía como una negociación constructiva que “[...] involucra por lo menos a dos, y habitualmente a más sujetos conscientes y políticamente significantes” (id., 61). En ese sentido, la etnografía claudica de las aspiraciones de experimentar e interpretar “otra” realidad y en su lugar viene a ser, siguiendo a Dwyer y Crapanzano, un proceso dialógico en donde se negocia activamente una visión compartida de la realidad. (id., 63).

4) El modo de autoridad polifónico encuentra raíces en la noción de novela polifónica de Bajtín. En ella, la representación de sujetos hablantes se despliega en un

terreno de múltiples discursos que generan espacio para la ficción. Las críticas esgrimidas a este enfoque acusan la despersonalización que esta forma de polifonía conduce.

Los discursos etnográficos no son, de ninguna manera, los parlamentos de personajes inventados. Los informantes son individuos específicos con nombres propios reales, nombres que pueden ser citados, de forma alterada cuando la táctica lo requiera. Las intenciones de los informantes están sobredeterminadas, sus palabras son política y metafóricamente complejas. (Clifford, 2003:71)

James Clifford concluye reivindicando la vigencia y pertinencia de cada uno de estos modos de autoridad en todo trabajo etnográfico. Ellos, nos dice, operan discordantemente en toda etnografía.

Transversal a estos cuatro modos de etnografía es la denominada triple acepción etnográfica desarrollada por Guber (2001): *enfoque, método y texto*.

Desde el *enfoque* la etnografía busca, mediante la descripción, la comprensión de fenómenos sociales desde la perspectiva de sus miembros. En el *enfoque* se identifican tres niveles: “[...] el nivel primario o “reporte”, es lo que se informa que ha ocurrido (el “qué”); la “explicación”, o comprensión secundaria, alude a sus causas (el “por qué”); y la “descripción”, o comprensión terciaria, se ocupa de lo que ocurrió para sus agentes (el “cómo es” para ellos).” (Id., 13.) Cabe añadir que “[l]a etnografía como enfoque no pretende reproducirse según paradigmas establecidos, sino vincular teoría e investigación favoreciendo nuevos descubrimientos.” (id., 20).

El *método* etnográfico es abierto y se compone, entre otras, de: encuestas, observación participante, entrevistas no dirigidas. Guber señala que la ignorancia metodológica es el punto de partida para la construcción de conocimiento etnográfico, de ello que la tarea del etnógrafo consista, principalmente, en encontrar un vehículo no etnocéntrico de traducción por medio del cual se dé cuenta, lo más genuinamente posible, de una realidad particular. (Id., 16-17.)

Finalmente, la tercera acepción del término etnografía —*texto*— supone la materialización del trabajo de investigación —escrita, visual— a ser socializada. Ella viene a ser un intento de traducción y problematización de la realidad observada (id., 18-19).

5.1.1.1. Detrás de la niebla desde la perspectiva etnográfica

Focalizar *Detrás de la niebla*, desde la perspectiva etnográfica, nos aproxima a la experiencia de trabajo en la creación partiendo de la ignorancia metodológica. Al retomar la noción de *enfoque*, de Guber, se adopta el *reporte* (el qué) y la *explicación* (el por qué) como dos cuestiones fundamentales por medio de las cuales dar cuenta de lo ocurrido durante el proceso de creación. Qué fue lo que pasó durante este proceso. Por qué pasó. Qué estuvo comprometido en todo eso. Cómo podemos explicar la experiencia.

Sin embargo, el nivel de comprensión terciaria expuesto por Guber, la *descripción*, —en el sentido profundo de lo que supone una descripción en este caso, ya sea del proceso de creación (cuántas sesiones de trabajo se realizaron, qué estrategias de creación se emplearon, bajo qué criterios se produjo y organizó el material de creación, etcétera.) o ya sea del resultado (describir las características generales y detalladas del trabajo, su forma y estructura, etcétera.)— pasa a un segundo plano y es algo que no está dentro de los intereses al problematizar *Detrás de la niebla*.⁴⁷

Dar cuenta del proceso en *Detrás de la niebla* establece un escenario compartido que reconoce en el diálogo las voces de los otros.⁴⁸ En este sentido, se asume la coexistencia de los cuatro modos de autoridad etnográfica.

Entre abril y mayo de 2013, se realizaron entrevistas a Víctor Vázquez, Julio Gándara, Carlos Muñoz, Elizabeth Arsa y Catalina Pereda. Habían transcurrido varios meses luego de concluir el proceso y presentación del trabajo.

⁴⁷ El desinterés por la *descripción* del resultado, que implica una perspectiva objetual en lugar de una procesal, es algo que se explica a lo largo de 4. *Hacia una idea de creación extendida*, también en 5.1.2 *El desmontaje*.

⁴⁸ Como se ha señalado, en los enfoques dialógico y polifónico es preponderante el cuestionamiento sobre la autoría: ¿Quién es el autor de la etnografía? Sobre esto, en los planteamientos de Joanne Rappaport (2007) se defiende una idea de etnografía en colaboración, la cual va más allá de la escritura en conjunto. En ese sentido, Rappaport propone una colaboración coteórica, esto es: la producción colectiva de vehículos conceptuales que retomen igualmente un cuerpo de teorías antropológicas así como los conceptos desarrollados por los interlocutores. (Id., 4.) Este enfoque de coteorización excede al reporte que proponemos para *Detrás de la niebla*.

Las preguntas que guiaron las entrevistas apuntaron a los sentidos que cada uno construyó en la experiencia creativa. Para comprender mejor el procedimiento de las entrevistas y cómo se empleó la información en ellas contenida, habría que hacer algunas consideraciones sobre *Detrás de la niebla*.

Partiendo de la noción *creación extendida*, (ver 4.4.), el trabajo tomó de las artes escénicas, y trasladó al campo de la música, ciertas dinámicas, ciertos modos de proceder por medio de los cuales se ensayó una forma de producción-creación escénico-sonora particular. ¿En qué consistió?

El proceso se estableció en una dramaturgia de varios componentes; uno de ellos la memoria de quienes participamos. En sesiones compartidas de reflexión especulativa, expusimos datos biográficos, verbalizamos los estados emocionales que nos acechaban en esos momentos, y luego de ello, cada quien tradujo y representó en sonidos, a través de dinámicas específicas, parte de todo aquello de nuestras vidas. Otro componente de la dramaturgia fue la poesía. Partimos de algunos poemas de José Watanabe en los que se toca el tema de la pérdida, la muerte, la ausencia. Los leímos de muchas maneras, los tachamos y volvimos a leer, extrajimos imágenes, situaciones de los poemas, que después convertimos en situaciones-imágenes escénicas y sonoras. La dramaturgia, como escritura, compuesta por la memoria y la poesía, fue elaborada desde la improvisación y la dinámica del laboratorio, desde la experimentación-búsqueda, en la práctica, con miras a obtener materiales sonoros, visuales, verbales, corporales, susceptibles de ser estructurados dentro de una forma general posteriormente consolidada. Se improvisó a partir del sonido, de la palabra (lectura de fragmento de poemas, relatos biográficos etcétera.) de los cuerpos configurando el espacio (habitándolo, desplazándonos), imaginando, ensayando, organizando configuraciones de los múltiples textos (el texto verbal, el menémico biográfico, el corporal, el espacial escenográfico, el temporal, el sonoro). Configurando los múltiples textos en múltiples situaciones.

Pero, cómo fue que se articularon todas estas materialidades formuladas y reformuladas mediante la improvisación. Esto se hizo a partir de la experiencia en dos sentidos: la problemática de la experiencia colectiva y la problemática de la experiencia subjetiva. Para el primer caso, todos experimentábamos una realidad, todos habitábamos un

espacio, el del posgrado, y no habían instancias para el contacto, más allá del contexto de algunas clases. Ese desconocernos fue un elemento articulador. Para el segundo caso, las problemáticas subjetivas, los imaginarios de cada uno de nosotros, nuestras problemáticas personales, nuestras visiones del mundo y las circunstancias espacio-tiempo que nos condicionaban se convirtieron en materiales a ser articulados.

En este sentido, algunos ejemplos. Carlos y Julio —que tienen múltiples experiencias en la música popular— propusieron e introdujeron al trabajo parte de sus experiencias musicales. Julio propuso la inclusión del bandolón, instrumento íntimamente relaciona a su biografía musical. Carlos propuso desarrollar una sección del trabajo a partir del género musical merengue, el cual es parte del espacio musical popular que vivencia. Catalina, en una de las situaciones escénicas, asumió el personaje de la muerte a través de un *canto harawi* (género de música de difuntos en la sierra peruana). Esto lo hizo como una forma de ensayar simbólicamente una relación distinta a la que, por diferentes situaciones dolorosas por ella vivenciadas, mantiene con la muerte. Víctor a través de un gesto sonoro tradujo simbólicamente parte del relato biográfico que antes compartió con nosotros. En el relato destacaron algunas situaciones de pérdida vinculadas, también con la muerte, así como a imágenes pasadas que simbolizan situaciones de ruptura emocional y que él contrasta mnémicamente con su vida en el presente del proceso de trabajo. Elizabeth encontró una manera distinta de abordar la creación desde su experiencia como intérprete; iniciar un trabajo que retoma dinámicas de relación entre los participantes, lo cual implica cercanía con los otros, y no parte de una partitura escrita. En mi caso, además de coordinar el proceso propuse, junto con Catalina, los poemas de Watanabe en cuyas temáticas reconocí un diálogo con la realidad de la muerte y la violencia en el marco de la guerra que se vivía/vive y yo experimentaba, indirectamente, en México.

En ambos sentidos, el de la experiencia colectiva y subjetiva, el resultado del trabajo —la forma general consensuada y consolidada—, a un nivel poético-narrativo, ensayaba simbólicamente, a través de la acción escénica y sonora, formas de nosotros mismos, formas de nuestra memoria, de nuestras experiencias pasadas configuradas en imágenes, formas imaginarias, formas posibles de nosotros mismos.

Saber todo esto, afirmarlo ahora, es una consecuencia del tiempo y la memoria. Las entrevistas fueron el medio por el cual retornamos la mirada para después expresar una narrativa dotada de sentidos. Al recordar, cada uno de los que participamos evocamos imágenes y acentuamos aspectos de la experiencia personal.

Fueron ocho las preguntas que conformaron las entrevistas: Qué es lo primero que llega a tu memoria, qué imagen evocas, cuando piensas *Detrás de la niebla*. Qué cosas estuvieron en juego, qué sentidos identificas, atribuyes desde tu experiencia. Qué aspectos de tu vida personal, biográficos, estuvieron presentes. Qué sentidos y significados encuentras ahora. Qué dificultades personales y colectivas encontraste en el proceso/Cómo se resolvieron. Cómo se construyó la relación con los otros. Algo transformó la experiencia. Qué estuvo ausente, qué cosas faltaron.

El apartado 5.1.2 *Des/membrando la metáfora. Detrás de la niebla: una poética de la experiencia* es un *texto* vertebrado por las ideas que expresaran, en las entrevistas, cada uno de los miembros que participaron en el proceso de creación. No sólo las temáticas del contenido del texto provienen de nuestras voces colectivamente. El texto está articulado por cuatro secciones (con una de ellas se inicia) que recogen fragmentos expresados en las entrevistas y ahora expuestos desde la perspectiva de autoridad polifónica de la etnografía.

Finalmente, siguiendo a Jacobson (Guber, 2001:15) etnografiar *Detrás de la niebla* consiste en presentar la interpretación problematizada, de algunos aspectos de la realidad de la acción humana que tuvo lugar en el proceso de trabajo.

5.1.2 El desmontaje⁴⁹

La relevancia exacerbada que la modernidad occidental ha concedido a los objetos es tributaria de los anhelos antropocéntricos por dominar la realidad, y encuentra resonancias en todas las formas del conocimiento, en todos los campos del saber humano en Occidente. La mirada puesta sobre los objetos subraya aquello manifiesto, la evidencia,

⁴⁹ La noción desmontaje que se plantea en esta sección, la elaboración de la misma, sus consideraciones, límites e implicaciones se retoma de la discusión desarrollada por Ileana Diéguez (2009): *Des/tejiendo escenas. Desmontajes: procesos de investigación y creación*.

lo que es certero y puede poseerse. El énfasis objetual, al mismo tiempo, parece desatender las coordenadas que revelan lo que está más allá de las cosas, los modos de producción y los contextos de su uso en la esfera social.

Para el campo de las artes y la música la actitud del conocimiento objetivizante ha puesto en relieve artefactos, obras y cosas. Libros, pinturas, cuerpos, fotografías, obras musicales, esculturas, obras de teatro, películas, instalaciones, performances etcétera, son algunas de las formas materiales que componen el arsenal de productos artísticos dispuestos a ser consumidos en el mercado del arte. Esta actitud —dominada por una visión teológica que reconoce en la palabra, el logos y el gobierno del creador, tres condiciones modélicas que legitiman un modo de producción— ha consagrado las expresiones artísticas como productos, resultados o consecuencias medibles, cuantificables, objetivables, susceptibles de ser analizadas. Concebir el arte ponderando resultados objetivables, supone desdeñar lo que está atrás de ellos: los procesos, el individuo y las múltiples circunstancias, las preguntas y reflexiones que conllevaron a la acción creadora.

Despojarse de las certidumbres que arropa lo resultante, descubrir el manto que guarda las contradicciones, las precariedades y oscilaciones de la creación, sitúa al individuo creador en una zona que perturba porque en ella su autoridad puede llegar a ser cuestionada. “Optar por compartir procesos de trabajo y no sólo mostrar resultados, es emprender itinerarios arriesgados [...]” (Diéguez, 2009:10). En el riesgo de revelar se alberga también el riesgo de la desmitificación y la vulnerabilidad de situarse desnudo, frente a los otros, para compartir eso que está en la periferia de los espacios oficiales en los que se piensa y hace arte.

Develar, descubrir, visibilizar son voces latentes al interior de la noción de desmontaje, “palabra depositaria de múltiples resonancias teórico-prácticas” como el concepto de *deconstrucción* de Jacques Derrida. (Id., 10.)

Al problematizar los conceptos heideggerianos *Destruction* y *Abbau*, Derrida consideró el concepto *deconstrucción* como la acción de descomponer y desmontar estructuras afianzadas en modelos, haciendo evidente las estructuras de poder sobre las que se enraizan. (Id.) En este sentido, la *deconstrucción*, en palabras de Ileana Diéguez implica:

“[...] una práctica filosófica y política aplicada a textos de la lingüística, la literatura, el arte, la religión, la filosofía, evidenciando los sistemas de poder que las habitan” (id., 11).

Sin embargo, desde una perspectiva dialéctica y más allá del valor negativo asociado al concepto, para deconstruir, descomponer, desmontar es imprescindible comprender las estructuras de la construcción “[...] y, para ello, es necesaria cierta reconstrucción, hacer visible los juegos de la construcción” (Id.).

El desmontaje, en sus dos acepciones, literaria y como evento,⁵⁰ es una palabra asociada a una corriente dentro de las artes escénicas que se deslinda de una jerarquizada e institucionalizada forma de hacer teatro, denominada «escena teológica»⁵¹. El desmontaje es el vehículo por medio del cual diferentes colectivos teatrales⁵² han construido un territorio para re-pensar prácticas y socializar procesos creativos.

En estos sentidos, y en tanto subvierte modos de producción enquistados en paradigmas tradicionales y modos establecidos, el desmontaje es una forma de desequilibrio y como tal no pretende perpetuar modelos ni totalizar la experiencia creadora: “Se trata de procesos más cercanos a las inmersiones indagatorias, a los azares y pequeños hallazgos, y de ninguna manera pretenden totalizar la experiencia creativa. No hay esencialismos ni piedra filosofal por descubrir” (id., 12).

Ileana Diéguez, intenta rastrear las implicaciones de la noción desmontaje partiendo del texto *La Filosofía de la composición* de Edgar Allan Poe. La autora sostiene que más allá de la descripción del *modus operandi* que permitió la escritura de *El cuervo*, el texto de

⁵⁰ Por una parte, el desmontaje encuentra, a través del ejercicio literario, un modo de publicación. Por otra, este se materializa en tanto evento. Como apunta Ileana Diéguez: “En el contexto del teatro mexicano actual, los desmontajes se plantearon como sesiones de trabajo donde los creadores escénicos ofrecían al público especializado [...] momentos del proceso creativo, enfatizando algunos mecanismos de la construcción, y desarrollando reflexiones que por lo general se abrían al diálogo con los asistentes [...]” (Diéguez, 2009:17).

⁵¹ Para Diéguez: “La «escena teológica» fue planteada como aquella que está dominada por la palabra, en tanto *logos* primero que desde afuera gobierna a través de la autoridad del creador” (Diéguez, 2009:11). En contraste, prácticas que transgreden el territorio teológico “[...] han hecho de la investigación una estrategia fundamental para desarrollar procesos experimentales de creación, al margen del patrón común, sin pretender reproducir el sistema teatral teológico, sino más bien desmontando su axiomática institucional.” (Diéguez, 2009:12).

⁵² Entre ellos puede mencionarse al Odin Teatret, Yuyachkani, o las múltiples propuestas exhibidas en la Escuela Internacional de Teatro de América Latina y el Caribe (EITALC) que fundara Oswaldo Dragún. (Diéguez, 2009:15).

Poe se configura en una forma compleja de aproximarse a universos teóricos, filosóficos y poéticos (id., 15). De ello, nos dice:

Marcando la relación y la diferencia con la mirada de Poe, pienso en los desmontajes como filosofías de la des/composición: implican un recorrido en sentido contrario al resultado final, un «desarreglo de la construcción», una problematización de los escenarios teóricos, técnicos, poéticos, espirituales que se fueron tejiendo durante el viaje individual y colectivo (id., 15).

Un desmontaje se manifiesta en el medio de un escenario en donde convergen instancias documentales y testimoniales que expresan las voces de los creadores. Volver a mirar lo que fue un proceso de creación necesita volver a los documentos (textos, imágenes, apuntes etc.), que fueron parte del trabajo. De ellos, de los documentos y de los testimonios de los creadores, en el medio de ambas instancias, la documental y testimonial, surge el desmontaje: la reflexión sobre el proceso de creación que hace, en este caso colectivamente, quien crea.

Un desmontaje es una forma de aproximarse a los procesos de trabajo, de ponerlos en cuestión, antes que la veneración o confirmación de resultados. Es una forma de problematización razonada antes que una hermenéutica feliz. Es un proceso dialógico antes que crítico o analítico. (Id., 14-16.) Es hacer visibles asuntos que están velados al ojo del espectador y de los propios creadores, es problematizar sobre las cosas que estuvieron en juego durante el proceso de creación.

En ese sentido y en palabras de Diéguez: “No existe un método para los desmontajes, no es posible fijarlos en un esquema que osifique el cuerpo vivo de la escena. Cada creador elige las estrategias desde las cuales acceder o regresar a ese encuentro reflexivo y a la vez artístico con su propio material” (id., 20).

Des/montar *Detrás de la niebla* conlleva ensayar preguntas antes que evidenciar certezas, conlleva escuchar las voces subjetivas que registran, en la memoria, la experiencia antes que la indagación del texto y el objeto resultantes, conlleva ver y problematizar el proceso antes que el resultado.

Antes que conceptos cerrados, unívocos, antes que pretender abarcar una realidad concreta y arribar a verdades concluyentes, ambas nociones, la etnográfica y la del

desmontaje, desprovistas de modelos metodológicos a priori, se desmarcan de los rasgos positivista que alberga cierta tradición epistemológica. En tanto nociones, la etnografía y el desmontaje, son flexibles y representan dos escenarios complementarios desde donde observar y lanzar más preguntas que respuestas. Ambas nociones se sitúan al margen de la arrogancia que integra el modelo de *racionalidad indolente* característico del paradigma epistémico dominante en Occidente (ver Introducción: 1.3. *Perspectiva teórica subyacente*) en tanto tienen que ver, en palabras de Miguel Rubio (Diéguez, 2009:10), “[...] con lo íntimo, lo precario, con la dificultad antes que con la certeza.”. Al tratar con las eventualidades e imprecisiones de las experiencias humanas, los límites de ambas nociones no son estáticos, por el contrario se reconfiguran en cada ejercicio cada vez que se las emplea. Finalmente, en todos los sentidos anteriores ambas nociones, exentas de facultades totalizantes y modelizantes, suponen trazar sus propios límites y modos de aproximación, de esa manera son también formas de creación.

A continuación se des/enreda *Detrás de la niebla* desde las perspectivas de la etnografía y el desmontaje.

5.2. Des/membrando la metáfora. *Detrás de la niebla*: una poética de la experiencia

La noción de *encuentro*, que parece borrada de la escena musical teológica de Occidente, es en lo primero que pienso. Nos encontramos y detuvimos en medio de un camino lleno de prisas, de olas retóricas y viejas, y en la coincidencia de aquel espacio-tiempo nos re/conocimos a través de los sonidos de la palabra, los contenidos de la memoria, los sonidos de nuestros instrumentos, nuestros cuerpos y acciones, los silencios que cada quien eligió y las rupturas que cada quien traía. A esta noción de *encuentro* la acompaña una metáfora extraída de la primera situación del poema *El Guardián del Hielo*:

Y coincidimos en el terral
El heladero con su carretilla averiada
y yo
que corría tras los pájaros huidos del fuego
de la zafra.
También coincidió el sol.
En esa situación cómo negarse a un favor llano:
El heladero me pidió cuidar su efímero hielo.⁵³

La coincidencia —como acción y efecto de converger y habitar colectivamente una misma arquitectura—⁵⁴ es condición para un acontecimiento convivial o manifestación de la cultura viviente humana, esto es la reunión de cuerpo presente de los individuos participantes en una encrucijada territorial cronotópica (unidad espacio-tiempo).⁵⁵ Esta afirmación precisa de consideraciones que vayan más allá del nivel descriptivo de la idea de coincidir, y que nos aproximen a pensar los fenómenos culturales no sólo apuntando los elementos que los componen, lo que supone pensarlos como hechos en sí mismos, sino, sobre todo, relacionarlos y concebirlos como elementos de transformación y reconfiguración.⁵⁶ Del procedimiento descriptivo de acontecimiento convivial quedan fuera otras encrucijadas como son las de los sentidos y negociaciones de la experiencia humana.

Coincidir, encontrarse y detenerse en medio de un camino lleno de prisas, de olas retóricas y viejas conlleva —como lo expresa Bolívar Echeverría (2010) — una existencia en ruptura, la digresión del curso lineal de los deberes y obligaciones de la vida impuesta de la modernidad. En este texto ambas nociones (la coincidencia como acontecimiento convivial y la existencia en ruptura) están condicionadas.

⁵³ El poema de José Watanabe (2008) aparece en el poemario *Cosas del cuerpo* de 1999

⁵⁴ Arquitectura en sentido bajtiniano: “[...] sistema personalizado en el cual se plantean las relaciones del individuo con su tiempo y espacio” (Diéguez, 2007: 32).

⁵⁵ Sobre la noción de acontecimiento convivial ver *Introducción a los estudios teatrales. Diez puntos de partida*. Jorge Dubatti (2011).

⁵⁶ Esta diferenciación es anotada por Ricardo Pérez Montfort (2012) en relación a la idea de cultura en Bolívar Echeverría (2010).

Detenerse junto a otros para crear implica fundamentalmente establecerse en medio de las tensiones de la reproducción social: la conservación de la rutina, en la que se reiteran formas dadas, y la innovación a través de la ruptura, en la que se transforman los códigos y las formas. Dice Echeverría que “[l]a existencia ‘en ruptura’ se da como una irrupción del comportamiento extraordinario dentro del comportamiento rutinario” (Echeverría, 2010:167).

Sobre la base de estas primeras consideraciones puede ensayarse traer a la escritura parte de las implicaciones en *Detrás de la Niebla*.

Al concluir el proceso de trabajo, una evocación es recurrente en los relatos, ejercicios de memoria, recuentos o reflexiones que algunos manifestamos. En ella se afirma la angustia que se experimenta a consecuencia de no poder prever, de ante mano, un resultado, de no poder avizorarlo en la imaginación. Sobre esto, pueden advertirse diferentes explicaciones, como aquella que se desprende de los rasgos característicos de la personalidad singular. Sin embargo, en este caso interesa pensar la angustia como consecuencia de las presiones de las bases miméticas y objetuales sobre las que se construye el arte en el relato burgués en la modernidad occidental.

Un arte reivindicado desde una conceptualización mimética —como forma (realista, naturalista, figurativa, orgánica) que aspira a reproducir, lo más fiel posible, las cosas reales recibidas a través de los sentidos—, y desde una conceptualización objetual —como condición de existencia material para su valoración y comprobación verista que simboliza la premisa científicista de dominar el mundo objetivándolo— instala los marcos referenciales en los que habitualmente se piensa y asume la experiencia creadora.

La confrontación, entre la aspiración mimético-objetual y otra que asume la coincidencia del acontecimiento convivial, en tanto existencia de ruptura, aparece como una condición al inicio del proceso de trabajo compartido en *Detrás de la niebla*.

En la confrontación la “[...] perspectiva de la eficiencia funcional de la producción y el consumo de las condiciones de supervivencia del animal humano [...]” (Echeverría, 2010:18), se desestabiliza al no hallar más que un sendero borroso, desdibujado e incierto detrás de la niebla. De no resolverse, la confrontación puede llegar a ser un escenario favorable para abortar el acontecimiento convivial. De ello que coincidir, encontrarse y

detenerse a crear necesite reorientar las aspiraciones teleológicas de la existencia moderna, manifiestas en el relato de la razón, del progreso, de la libertad y de la solidaridad. (Sánchez, 2010:15). Y en lugar de estas aspiraciones, asumir el acontecimiento convivial en tanto existencia en ruptura, la cual a través de la fiesta, el juego y el arte “reactualiza miméticamente y de manera enfática y concentrada el fundamento mismo del modo peculiar de ser humano, esto es, la libertad, la capacidad de crear órdenes necesarios a partir de la nuda contingencia” (Echeverría, 2009).

La reorientación de las aspiraciones alumbra el ojo retrospectivo focalizado en *Detrás de la niebla* y es a través de las implicaciones de la nueva asunción, que la vista reconoce y asume en la borrosidad, lo inestable y la pregunta constante sobre las condiciones fundamentales para el inicio del fluir del acontecimiento convivial.

Junto a la consciencia de la confrontación —de la reorientación y de la condición de existencia en ruptura— el acontecimiento convivial precisa ser asumido como una arquitectura de negociación de sentidos —ya sean éstos conscientes o inconscientes—, lo cual implica prestar atención a los procesos por los cuales los roles, funciones y formas de relación social reproducen patrones o generan modos distintos. Una arquitectura de negociación se figura, en este caso, como un campo dinámico donde se entreveran, variada y sutilmente, los hilos del repertorio vital humano: pensar, querer, desear, sentir. (Turner, 2002). Desde la perspectiva arquitectónica el acontecimiento convivial no es otra cosa que *entrar en relación* y *entrar en* todo lo que eso implica. Para ello es útil adoptar la noción de *distinción* a partir de la cual repensar modos de producción y consumo en el escenario de la creación artística.

El carácter relacional de la realidad determina la existencia del individuo partiendo de la distinción. A diferencia de la visión analítica cartesiana del conocimiento científico en la que existir se limita a la representación de la posición del sujeto/objeto en un espacio/sistema determinado, una visión relacional, como sostiene Bourdieu (1997), valida la posición del sujeto/objeto en el espacio en términos diferenciales. Lo central, nos dice este autor, está en reconocer que la existencia de un objeto, un punto, un individuo en un espacio determinado significa *distinción*, ser diferente. De ello José Sánchez concluye que

“[l]a distinción, por tanto, no es una condición intrínseca a las personas o a los grupos, sino el resultado de una situación relacional determinada.”. (Sánchez, 2012:273).

En este punto el acontecimiento convivial de ruptura, en *Detrás de la niebla*, se presenta como un juego dinamizado por la negociación de las diferencias desplegadas sobre un campo de relaciones sociales. Pero para poder jugarlo se necesita reformular la idea de actividad artística en el marco de la Estética relacional de Nicolás Bourriaud (2008).

Bourriaud postula una idea de arte descrito no como producción sino como juego y organización a partir de la cual ensaya la posibilidad de un arte relacional: “[...] —un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado— [que] de cuenta de un cambio radical de los objetivos estéticos, culturales y políticos puestos en juego por el arte moderno.”.(Bourriaud, 2008:13). En este sentido, el arte que parte de la intersubjetividad, de elaboración colectiva, que tiene por tema central “estar-junto”, y que se concibe como lugar de producción de sociabilidad, representará, desde el planteamiento marxista, un intersticio:

El intersticio es un espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes en este sistema, integrado de manera más o menos armoniosa y abierta en el sistema global. Este es justamente el carácter de la exposición de arte contemporáneo en el campo del comercio de las representaciones: crear espacios libres, duraciones cuyo ritmo se contraponen al que impone la vida cotidiana, favorecer un intercambio humano diferente al de las "zonas de comunicación" impuestas. El contexto social actual crea espacios específicos y preestablecidos que limitan las posibilidades de intercambio humano. (Bourriaud, 2008:14-15-16).

Detrás de la niebla entraña la idea de intersticio (estético-relacional) de Bourriaud y de ella adopta dos reformulaciones consideradas a lo largo del proceso de trabajo. Por una parte, siguiendo a Bourriaud, este se concibe como la organización —de presencia compartida entre objetos, imágenes, sonidos, gente—, de la cual se reformulan roles y funciones de interacción. Así, los artistas, los participantes en la experiencia más que reclamar las nociones de autor y autoría aparecen como “incubadores” o “conceptores” abiertos a un proceso contaminado “marcado por la promiscuidad de las colaboraciones”

(Sánchez, 2012:275). Por otra parte, la obra —el resultado de la experiencia, re-concebida fuera de la determinación espacial (ligada a un sentimiento de conquista territorial) — recobra nuevos sentidos en la determinación temporal: “Dicho de otra manera, no se puede considerar a la obra contemporánea como un espacio por recorrer (donde el "visitante" es un coleccionista). La obra se presenta ahora como una duración por experimentar, como una apertura posible hacia un intercambio ilimitado.” (Bourriaud, 2008:14).

Ambas re-concepciones son atravesadas por la crítica a una estética romántica que postula la obra de arte como un producto de la subjetividad humana. Sin embargo, más que un problema de la subjetividad desde una perspectiva romántica, en la que tiene cabida la oposición individuo-colectivo y que reconoce en “la muerte del autor” una solución, de lo que se trata, de acuerdo con Guattari (1996), es de redefinir, desde la perspectiva de la colectivización, los procesos de producción de subjetividad. (Bourriaud, 2008:117).

Sobre la base de esta redefinición, de los procesos de producción de la subjetividad, la experiencia en *Detrás de la niebla* se concibe como generadora de un espacio y momento de sociabilidad (desde lo procesal) y como productora de sociabilidad (desde el resultado o consumación). Una concepción de este tipo reconoce que lo sustancial al arte reside en reinventar relaciones entre los sujetos, ya sea en el proceso creador o en el proceso estético. De ese modo, “cada obra en particular sería la propuesta para habitar un mundo en común y el trabajo de cada artista, un haz de relaciones con el mundo, generaría a su vez otras relaciones, y así sucesivamente hasta el infinito.” (Bourriaud, 2008:23).

Correr hacia el fondo del lugar escénico hasta que el cuerpo encuentre la pared negra. Escribir, con un pedazo de tiza (bajo la premisa de trazos que emergen y pronto se desvanecen por el gesto de la borradora) los fragmentos de la primera línea del poema *Antígona* de Watanabe: “Hoy es el primer día de la paz”. Esa es la acción que más recuerdo. Escribir buscando recuperar el sonido que se produce cuando escribimos. Proponer, entonces, escrituras posibles de integrar una respuesta a un proceso que inicia lleno de preguntas. Pensar la escritura como una acción que, al ser

gesto dinámico —intervenido y regulado por la alternancia de condiciones temporales y espaciales—, deviene en morfología oscilante, que se desestabiliza a sí misma al tiempo que genera una experiencia sonora susceptible de muchas lecturas.

Nos desplazábamos, movíamos cosas, sonábamos. De estas acciones emergían cuadros que albergaban la vida en movimiento simbolizada en situaciones, que son espacios escénicos configurados e intervenidos por acciones puestas en relación.

Pienso en una escena, la de la piedra alada y el pelicano. Después de abandonar el violín y la camisa ensangrentada retrocedía sobre una línea imaginaria. Desandaba volviendo sobre los pasos de antes, buscando, como en el poema, una dignidad para mi postura final.

Regresemos al inicio de este texto, al poema de José Watanabe, ahora guiados por el presentimiento de que al desmembrar la situación que en él se narra, se está consolidando una metáfora con la cual re-pensar *Detrás de la niebla*. Por tanto, coincidir en el terral para cuidar un efímero hielo es hacernos de una imagen que nos recuerde que para urdir colectivamente una realidad o intersticio, donde reinventar relaciones entre personas, son ineludibles ciertas consideraciones.

Desmembrar la imagen primera del poema nos devuelve a la tensión entre dos elementos escénicos: situación, acción.⁵⁷

La situación en la imagen del poema plantea el complejo de circunstancias espacio-temporales en las que se desarrolla el acontecimiento convivial. En ella, por una parte, el terral denota una dimensión espacial que constituye una superficie sobre la cual depositar escrituras relacionales, escrituras de la experiencia en ruptura. Como en toda superficie, el terral se presenta como extensión susceptible de ser andada y desandada, superficie capaz de albergar realidades y relaciones que emergen y se desvanecen. En este sentido, el terral

⁵⁷ En este texto, las consideraciones sobre situación y acción son retomadas del texto *La situación, la acción y el personaje* de Santiago García (1989).

propicia la condición contradictoria de la dialéctica. A la escritura se opone una contradicción que la niega, una borradura o tachadura. Se escribe la imaginación, se escriben situaciones deseadas. Se borra el automatismo de la vida cotidiana.

El estatismo que sugiere pensar en una plataforma espacial es aparente. El terral-situación está en constante movimiento y como fenómeno atmosférico es un flujo cambiante que coadyuva *a*, y al mismo tiempo está constituido *por*, fenómenos contradictorios interdependientes. El terral es viento y de ello sus implicaciones temporales y de duración.

En el poema, el tiempo en su condición procesal enmarca la vivencia y determina la existencia de un efímero hielo. En este sentido, como sostiene Paul Ricoeur (2006:11), el tiempo es a la vez lo que pasa y escapa, y, por otra parte, lo que dura y permanece. Aquí tienen cabida dos nociones: una de ellas la noción bourriaudiana temporal de obra de arte establecida como duración, la otra asociada a la existencia en ruptura echeverriana que se presenta como un recorte espacio-temporal en el decurso de la cotidianidad no festiva. De aquí que la existencia festiva

[...] sólo pueda ser un hecho inestable y efímero, pues toda estabilidad y permanencia implica una esencialización o “re-actualización” que vendría a negar ese trascender. [La existencia festiva] es como un brote excepcional en medio del *continuum* rutinario de la existencia cotidiana, pragmática y productivista; un brote que debe desvanecerse para que el otro comportamiento del ser humano, el comportamiento orgánico o automático, retorne dialécticamente y él se convierta nuevamente en motivo de añoranza (Echeverría, 2009:12)

El tiempo determina la acción, otro de los elementos escénicos reconocible en la imagen del poema en la que se coincide para cuidar un efímero hielo. La acción es lo que sucede, de acuerdo con Patrice Pavis (1984: 5) el conjunto de procesos de transformaciones visibles-audibles en la escena. *Detrás de la niebla*, pensada re-pensada a través de la metáfora del poema de Watanabe, es una enredadera de acciones sonoras, verbales, corporales, que no son otra cosa que formas simbólicas de relación que configuran una teatralidad particular. La teatralidad, como la entiende Josette Féral, “[...] está definida por

las capacidades de transformación, de transgresión de lo cotidiano, de representación y semiotización del cuerpo y el sujeto para crear territorios de ficción” (Diéguez, 2007, 41). Aquí resuena la noción de existencia en ruptura echeverriana y a través de ambas confluye, nuevamente, la noción de acontecimiento convivial puesto que, como apunta Dubatti, “el acto capaz de convocar la aparición de lo teatral es: el encuentro de presencias, reunión o convivio sin el cual no tendría lugar el ‘acontecimiento teatral’”. (Id.)

Desde la perspectiva de la performatividad, la acción, en relación directa con la teatralidad, busca manifestarse en un mundo permanentemente cambiante y en este sentido, como lo afirma Sánchez, “[p]odríamos considerar la expansión del modelo performativo como un síntoma de una democratización de la subjetividad, como la condición de posibilidad de una definición de identidades no sometida a modelos cerrados y una definición de situaciones de convivencia constantemente expuestas a negociación” (Sánchez, 2010:7).

Ahora bien, qué es eso que se acciona, qué sucede. En tanto formas de relación las acciones antes que significar —y ser portadoras de sentidos poiéticos adjudicados por quien las realiza, o sentidos esthéticos vertidos por quien hace una lectura de ellas— señalan que alguien está accionando. En este asunto de recuperar el acto de enunciación emancipado de la significación, problematizado también desde la cuestión de performatividad, por Paul Valéry, John Langshaw Austin y Paolo Virno, se reconocen como genuinas [...] ocasiones en las que lo que se dice no tiene ninguna importancia, siendo decisivo el hecho mismo de hablar, de mostrarse a la mirada de los demás como fuente de enunciaciones. (Virno, 2005:53)”. (Sánchez, 2010.8).

La acción en relación a la teatralidad, la performatividad y la enunciación emancipada (como forma de transgredir lo cotidiano, como condición de posibilidad para identidades autónomas, en tanto enunciación exenta de significados más allá del acto mismo de enunciar) y que retorna a la noción de acontecimiento convivial señala un trayecto poblado de interdependencias y reciprocidades que a su vez se adscribe en la cuestión de lo relacional estético.

Las nociones de acción y situación desprendidas de la imagen del poema *El guardián del hielo*, que se vienen explorando nos devuelven a un campo de tensión

equivalente compuesto por las nociones de relato y acuerdo, los cuales son determinantes al momento de re-pensar *Detrás de la niebla*.

El relato, como dispositivo ficcional que provee de sentido a la experiencia vivida como caótica o inconexa, es entendido por Paul Riccoeur como la forma de humanizar el tiempo. Retomando el concepto aristotélico de *mythos* como uno central en la construcción del relato, Riccoeur sostiene que este concepto significa al mismo tiempo fábula (en tanto historia imaginada) y trama (en tanto construcción de una historia). (Riccoeur, 2006:10). Entonces, hacer humano el tiempo, como sostiene José A. Sánchez (2010) no es otra cosa que dotarlo de *mythos*, de ficción. Los relatos, como actividad fabuladora, cruzan en múltiples direcciones el proceso de trabajo en *Detrás de la niebla*. En la construcción de la experiencia final (el resultado) los relatos como formas que proporcionan sentido a las biografías y trayectorias individuales de los que participamos establecen materialidades dispuestas a ser tejidas, enredándose con otros relatos, los de la historia y la cultura.

Reconocer la construcción del relato como proceso de vinculación y exclusión en el que operan simultáneamente mecanismos de selección, ordenación y descarte, nos sitúa frente a una pregunta: Cómo operan estos mecanismos. Bajo qué criterio se selecciona, ordena y descarta en el proceso de trabajo en *Detrás de la niebla*.

El relato es una forma por medio de la cual se construye una realidad ideológica. Por su parte el acuerdo construye una realidad pragmática. (Sánchez, 2010).

El acuerdo o contrato social, discutido en autores como Thomas Hobbes (1980), John Locke (2006), Jean-Jacques Rousseau (1999) y más recientemente por John Rawls (1995), intenta explicar de qué manera un gobierno detenta poder de forma legítima, lo cual se presenta como una cuestión latente en el encuentro del acontecimiento convivial de existencia en ruptura.

En resumidas cuentas, de lo que trata el contrato social, desplegado en el marco del denominado Estado de naturaleza y Estado civil, es de la legitimidad conferida a un gobierno como resultado del consentimiento de los gobernados. Estos autores que discuten este asunto de formas distintas sostienen que en el pacto se renuncia al derecho autónomo

el cual es cedido a una persona o asamblea de personas y es en esta cesión donde se crea el Estado —o Leviatán en Hobbes— capaz de regular, bajo su amparo, la paz y el orden.⁵⁸

De ahí que surja la pregunta acerca de lo que implica regular la existencia social creadora en el encuentro, acontecimiento convivial de existencia en ruptura. Qué se entiende por orden y paz en estas prácticas. La metáfora sugiere una respuesta: pactar no negarse a un favor llano, cuidar un efímero hielo bajo el sol. Pero qué significa realmente eso.

Por lo pronto, como sostiene José A. Sánchez, en la interdependencia de ambos elementos, el relato y el pacto (encuentro), se encuentra una condición de posibilidad de la coincidencia: “el relato crea una identidad que hace posible el encuentro del que deriva un potencial acuerdo, y el acuerdo es la condición para la construcción de un relato.”. (Sánchez, 2010:16).

¿Cuáles son los acuerdos y relatos transversales al proceso de trabajo en *Detrás de la niebla*. Cuáles fueron las condiciones de posibilidad para ellos, qué suponen en la práctica?

Las flores, el agua, las transiciones, el sonar y resonar. Desnudarse en el espacio. Hasta cierto punto transité en el medio de esas ideas, de esos universos.

En la escena estábamos frente a frente, nos mirábamos, pero era curioso porque en esa mirada yo no veía ya nada. Luego él se levantaba y me dejaba sola. Eso era, para mí, una metáfora de lo que me estaba pasando, fuera del simulacro en la escena.

Pero en todo lo anterior yo caminé como camino, agarré las vendas como puedo agarrar un trapo. Lo único que pensaba era en la acción.

⁵⁸ El asunto del acuerdo, la organización social —que implica roles, funciones, liderazgos, etcétera— es uno medular en las discusiones y prácticas de creación colectiva como son, casos concretos, los procesos de creación colectiva en el teatro de grupo Yuyachkani o el Odin Teatret, por citar sólo dos ejemplos.

Un cuerpo que cae y se levanta. Era como hacer una enredadera de imágenes (las visuales y poéticas) y las de las experiencias personales. Buscaba ponerlas en relación y dotarlas de sentidos. La escena del cuerpo ya sin vida me devolvía a mi hermano, su pérdida era una evocación constante.

El acuerdo, tácito, de cuidar un efímero hielo bajo el sol tiene dos sentidos: uno relacionado a la organización social y el otro a la producción.

En el sentido de la organización social, cuidar un efímero hielo es la metáfora de cuidar la experiencia compartida. Es la posibilidad de un simulacro en el que se ensayan formas de relación que poco o nada tienen que ver con el orden jerárquico, el rol autoritario y el modo coercitivo en la socialización. Para el acuerdo se necesita diluir, para después reconcentrar, la noción de poder. A la idea de conferir orden y paz, como en la forma del contrato social, subyace una visión continua y lineal de la realidad. Siguiendo la visión sobre la historia de Foucault (2010), el acuerdo del acontecimiento convivial, por el contrario, implica adoptar una visión discontinua. Para el autor lejos del ordenamiento lineal de grandes hechos protagónicos, la historia supone lo fragmentario: coaliciones, luchas, multiplicidad, diversidad. De ese modo el acuerdo, en sus aspiraciones igualitarias, consiste en renunciar a la razón-verdad para reconocer en frente, en la distinción de la relación con los otros, un archipiélago de verdades conformando un terreno poblado de discontinuidades. Se trata, en lugar de ocultar la idea de poder, que de por sí es inocultable y determina la interacción humana, de hacerla consciente para buscar, en esa visibilidad, formas desvinculadas de las nociones de competitividad, sometimiento y autoridad como son las dinámicas de colaboración, de subversión creadora y liderazgos traducidos en roles de coordinación, conducción etcétera. En este sentido, el acuerdo se representa en la siguiente situación: un grupo de personas coincide en un terral para actuar una paradoja: cuidar, impedir que un hielo se derrita bajo el sol, cuidar la experiencia, accionar dándole sombra. De tal forma que el acuerdo en la metáfora represente un acto creador, crear una interrupción. Así mismo el acuerdo representa un acto de observación y simulacro en el que la imperativa disolución del hielo, que a su vez simboliza formas y relaciones de poder

jerárquico, autoritario etcétera, demanda, también, un esfuerzo creador en otro sentido: Crear relaciones en un territorio subjuntivo.

Por otra parte, en el sentido de la producción, la metáfora supone un acuerdo poético y este es el que posibilita la distinción del acontecimiento convivial aquí tratado de los otros acontecimientos conviviales que tienen lugar en el transcurso de la vida cotidiana. El acuerdo se establece sobre la base de la asunción de la producción, generación, elaboración, fabricación, composición o creación de realidades específicas dispuestas a ser experimentadas en otro acontecimiento, el de la expectación. Jorge Dubatti (2011), quien hace equivalente las expresiones poética y poésis, diferencia la dimensión comunicativa y ontológica de la producción señalando que en esta última se encuentra la centralidad de su función: “La función primaria de la poésis no es la comunicación sino la instauración ontológica: poner un acontecimiento y objeto a existir en el mundo.” (Dubatti, 2011:39). Esta afirmación apunta a la misma dirección de autonomía de la enunciación en la noción de performatividad. De aquí, que el acuerdo tácito de la organización sea condición para el acuerdo explícito de la producción, sobre el que se construye una realidad específica, intersticio o duración, en la noción Bourriaudiana de obra de arte, y que consiste, principalmente, en poner a existir en el mundo una poética. *Detrás de la niebla* asume el acuerdo, en el sentido de la producción-poésis, desde la premisa visual de una enredadera que enreda relatos, los nuestros y por lo tanto nos enreda.

En *Detrás de la niebla*, el acontecimiento convivial de la existencia en ruptura — que se genera en el acuerdo de la construcción de una realidad pragmática y cuyo propósito es el acontecimiento poético— se instaura en la noción de relato y por medio de este busca la aproximación a la construcción de una realidad ideológica.

Frente al carácter ficticio, el relato —al igual que en la noción poética y performativa— encuentra en la dimensión ontológica una forma, aparente, de prescindir de las implicaciones comunicativas, interpretativas y de significados. El relato, desde esta perspectiva, es entendido como una acción puesta a existir en el mundo y aquí se encuentran resonancias con la idea de Paolo Virno (Sánchez 2010) cuando señala que en ocasiones lo que se dice no tiene mayor importancia pasando a ser decisivo la acción misma de hablar. Los relatos puestos a existir en el mundo y comprendidos como acciones

en sí mismas son el medio por el cual se crea la experiencia o teatralidad —en el sentido de Josette Féral, en tanto forma de reinención de las relaciones humanas—. Es en la conjugación de ambas perspectivas del relato —la de la performativa y la de la teatralidad— donde se gesta la realidad poética. De aquí se deriva el aspecto pragmático de la poética —extensible a toda expresión artística crítica— que Jorge Dubatti problematiza en torno al teatro. Dubatti retoma a Mauricio Kartun para afirmar que hacer teatro, antes que comunicar, consiste en “[...] colonizar la cabeza del espectador con imágenes que no comunican, sino que habilitan la propia elocuencia del espectador, porque incluso el mismo creador no sabría muy bien precisar qué está comunicando.” (Dubatti, 2011:6-17).

Sin embargo, los relatos no sólo son una habilitación a la elocuencia del espectador sino que lo son en igual medida a la elocuencia de los sujetos productores (incubadores o conceptores en el horizonte borriaudiano). Además, hay que considerar que la habilitación no puede llevarse a cabo, sobre todo en el acuerdo poético, desprovista de los sentidos y significados que la subjetividad singular y colectiva pone en relación.

El relato, como condición para la construcción de una realidad ideológica, además de ser acción en sí mismo, articula los sentidos, significados de quien relata. Estos sentidos y significados surgen, de acuerdo con Víctor Turner (2002), cuando la experiencia se articula entre el pasado y el presente: “El significado surge cuando tratamos de colocar lo que la cultura y el lenguaje han cristalizado desde el pasado junto con lo que sentimos, queremos y pensamos sobre el presente” (Turner, 2002:89).

En *Detrás de la niebla* los relatos, como vehículos que materializan los significados de los participantes (relatos verbales, corporales, sonoros, visuales, escritos), brotan de dos fuentes de la memoria: la biográfica y la histórico-cultura. Ellas se presentan como tentativas de aproximar el proceso de trabajo a la exploración de las arquitecturas, nuevamente en sentido bajtiniano, de la experiencia.

Al trabajar con las experiencias (desde la problematización de la noción en Wilhelm Dilthey, John Dewey y Víctor Turner), y ponerlas en relación, en diálogo, se renuncia y toma distancia del modo de comprensión, en términos profesionales y técnicos, que la industria cultural, en la denominación hecha por Adorno y Horkheimer (1994), adopta en relación a la actividad artística.

Como señala Clifford Geertz (1994), el debate técnico, estético formalista en el arte, cuando no de espiritualización técnica en la modernidad occidental, que en la actualidad se representa en paradigmas estructuralistas y en “aquellas variedades de semiótica que tratan de imitar su ejemplo” (id., 118), no se limita a Occidente, sino que se presenta también en diferentes realidades culturales como la india, la javanesa, la arábiga o yoruba, entre otras. Sin embargo, en la modernidad occidental y en ella la industria cultural (que subsume la actividad artística bajo el enfoque técnico-formalista) un debate que indague sobre las experiencias, la memoria y la sensibilidad humana, será generalmente desestimado.

En el ámbito de las artes escénicas, principalmente en el teatro, el trabajo con la experiencia se recuperó en respuesta a la prescindibilidad que de esta hiciera el teatro realista. La vertiente realista, en cuyo carácter mimético se enfatiza la idea de representar lo más fielmente posible lo real, descartó, paradójicamente, recurrir a la integridad psicosomática, o en otras palabras, a la realidad misma del actor en el trabajo creador. (Sánchez, 2012:322). José Sánchez señala que a partir de los años cincuenta numerosos creadores escénicos, ampliando la noción brechtiana de extrañamiento, instauran la necesidad de una realidad escénica provista de la realidad de los propios intérpretes, actores y actrices. Esta necesidad reclamaba de sus vivencias, sus memorias, sus opiniones; “[...] el trabajo de los directores con la singularidad de los intérpretes”, lo cual condujo, en la década de los ochenta, a “la irrupción de la singularidad de los no actores en el escenario [...]”. (Id.)⁵⁹

Hacer de las experiencias fuente del proceso de trabajo creativo⁶⁰ se origina —como señala Geertz, en referencia al trabajo de un pintor yoruba— “[...] en una sensibilidad

⁵⁹ En un intento por rastrear algunas de las prácticas que van en el sentido del trabajo con la experiencia y que retoman para la escena la singularidad del sujeto, pueden señalarse: el neorealismo de Alain Platel, los teatros del trauma de Reza Abdoh y la Societas Raffaello Sanzio, los teatros de la verdad y memoria de Groupov y Yuyachkani, las prácticas participativas de Carlson y Abderhalden, los teatros de la vivencia inaugurado por el Living Theatre (cit. en Sánchez, 2012:324), el teatro pánico de Fernando Arrabal y Alejandro Jodorowsky (Bancroft, 1982), el teatro de terapia en Augusto Boal (2004), el biodrama de Vivi Tellas (cit. en Cornago, 2005), o el teatro personal de Gabriel Weiz (2009).

⁶⁰ En los planteamientos sobre la creatividad de Mihaly Csikszentmihalyi (1996) se establecen tres fuentes de las que por lo general surgen los problemas a ser tratados en una creación artística: las experiencias personales, las exigencias del campo y las presiones sociales. La primera de ellas recibe atención exigua dentro del paradigma epistemológico occidental (ver sobre el paradigma ver Introducción: 1.3. Línea teórica subyacente a la investigación), a diferencia del

característica en cuya formación participa el conjunto de la vida, una sensibilidad en la que los significados de las cosas son las cicatrices que los hombres dejan en ellas.”(Geertz, 1994:122).

El vínculo intrínseco de la experiencia y la actividad artística, señalado por J. Dewey, así como la apelación de la primera —la experiencia— a una expresión o comunicación con los otros, como señala W. Dilthey⁶¹, son perspectivas centrales desde el inicio del proceso de trabajo en *Detrás en la niebla*.

El trabajo con las experiencias, que se asume en *Detrás de la niebla*, parte de la distinción, hecha por Dilthey, entre *mera experiencia* (la duración y aceptación pasiva de los sucesos) y *una experiencia* (“[aquellas] que se encuentran fuera de la uniformidad de las horas, los años, y las formas que transcurren [...]” y que se compone de experiencias formativas y transformativas como pueden ser iniciar nuevos modos de vida, las relaciones amorosas, la muerte, una enfermedad o los hechos históricos político-sociales, religiosos, de trascendencia). (Turner, 2002:91).⁶²

El trabajo con las experiencias, con el repertorio vital (lo que pensamos, queremos, deseamos, sentimos) reside en establecer un diálogo permanente entre la subjetividad singular, la historia y la cultura. Supone un ejercicio de memoria individual y colectivo destinado a la formulación y conquista de una realidad poética. Por medio de la noción de dramaturgia⁶³ se cruzan, contaminan, enredan los significados de las experiencias. En *Detrás de la niebla*, los significados son las cicatrices que cada uno de los participantes del proceso dejaron en cada uno de los relatos sonoros, verbales, corporales.

reconocimiento de las exigencias de campo relacionadas con las presiones sociales, muchas veces exacerbadas y utilizadas como asuntos de validación.

⁶¹ Según la concepción de Dilthey, los sujetos, seres sociales, queremos contar a los otros lo que hemos aprendido de las experiencias. (Turner, 2002).

⁶² Turner reconstruye la idea de *una experiencia* en Dilthey y anota el siguiente proceso: “Las experiencias interrumpen la conducta rutinaria y repetitiva y comienzan con evocativas sacudidas de dolor o placer. Las emociones de las experiencias pasadas colorean las imágenes y contornos revividos por la sacudida presente. Enseguida se presenta la necesidad ansiosa de encontrar algún significado en lo que nos ha desconcertado, ya sea por dolor o por placer, y que ha convertido una “mera experiencia” en “una experiencia”, lo cual sucede cuando tratamos de unir el pasado con el presente” (Turner, 2002:92).

⁶³ Sobre dramaturgia véase Eugenio Barba (1991): *Dramaturgia*.

La experiencia, el diálogo, la memoria, los relatos, en *Detrás de la niebla* —en tanto expresiones que habitan la región de lo relacional— encontraron en el Atlas Mnemosyne de Aby Warburg (2011) un dispositivo intersticial, subjuntivo, donde poner en relación, donde reordenar y ensayar posibilidades de la memoria de las experiencias en perspectiva.

El Atlas Mnemosyne que sigue le pertenece a una de las escenas de *Detrás de la niebla*. Ella fue construida a partir de “enredar”, poner en relación, algunos relatos de las memorias biográficas singulares y las de la historia cultural de los que participamos. En relación al tema de la muerte, en esa escena ciertas imágenes, ciertas sonoridades, ciertos textos —que en el decurso de la vida pertenecen a la memoria y son depositarios de significación y sentido— pasaron a formar parte de los relatos, textos con lo que se escribió la experiencia teatral en la escena.



La piedra alada

EL pelicano, herido, se alejó del mar
y vino a morir
sobre esta breve piedra del desierto.
Buscó,
durante algunos días, una dignidad
para su postura final:
acabó como el bello movimiento
congelado
de una danza.

Su carne todavía agónica
empezó a ser devorada por prolijas
alimañas, y sus
huesos
blancos y leves
resbalaron y se dispersaron en la
arena.

Extrañamente
en el lomo de la piedra persistió una
de sus alas,
sus gelatinosos tendones se secaron
y se adhirieron
a la piedra
como si fuera un cuerpo.

Durante varios días
el viento marino
batió inútilmente el ala, batió sin
entender
que podemos imaginar un ave, la más
bella,
pero no hacerla volar.

(La piedra alada, José Watanabe 2005)

Construcción

Chico Buarque - Daniel Viglietti/1982

Amó aquella vez como si fuese última
besó a su mujer como si fuese última
y a cada hijo suyo cual si fuese el único
y atravesó la calle con su paso tímido
subió a la construcción como si fuese máquina
alzó en el balcón cuatro paredes sólidas
ladrillo con ladrillo en un diseño mágico
sus ojos embotados de cemento y lágrimas

sentóse a descansar como si fuese sábado
comió su pan con queso cual si fuese un príncipe
bebió y sollozó como si fuese un náufrago
danzó y se rió como si oyese música
y tropezó en el cielo con su paso alcohólico
y flotó por el aire cual si fuese un pájaro
y terminó en el suelo como un bulto flácido
y agonizó en el medio del paseo público
murió a contramano entorpeciendo el tránsito

amó aquella vez como si fuese el último
besó a su mujer como si fuese única
y a cada hijo suyo cual si fuese el pródigo
y atravesó la calle con su paso alcohólico
subió a la construcción como si fuese sólida
alzó en el balcón cuatro paredes mágicas
ladrillo con ladrillo en un diseño lógico
sus ojos embotados de cemento y tránsito

sentóse a descansar como si fuese un príncipe
comió su pan con queso cual si fuese el máximo
bebió y sollozó como si fuese máquina
danzó y se rió como si fuese el próximo
y tropezó en el cielo cual si oyese música
y flotó por el aire cual si fuese sábado
y terminó en el suelo como un bulto tímido
agonizó en el medio del paseo náufrago

murió a contramano entorpeciendo el público

amó aquella vez como si fuese máquina
besó a su mujer como si fuese lógico
alzó en el balcón cuatro paredes flácidas
sentóse a descansar como si fuese un pájaro
y flotó en el aire cual si fuese un príncipe
y terminó en el suelo como un bulto alcohólico
murió a contramano entorpeciendo el sábado



El día en que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las 5.30 de la mañana para esperar el buque en que llegaba el obispo. Había soñado que atravesaba un bosque de higuerones donde caía una llovizna tierna, y por un instante fue feliz en el sueño, pero al despertar se sintió por completo salpicado de cagada de pájaros. «Siempre soñaba con árboles», me dijo Plácida Linero, su madre, evocando 27 años después los pormenores de aquel lunes ingrato. Santiago Nasar se puso un pantalón y una camisa de lino blanco, ambas piezas sin almidón, iguales a las que se había puesto el día anterior para la boda. Era un atuendo de ocasión.

Fragmento de Crónica de una muerte anunciada / Gabriel García Márquez. Debolsillo, 2003



1.

NARRADORA

Hoy es el primer día de la paz.

Las armas enemigas aún no han sido recogidas y están dispersas

sobre el polvo como ofrendas inútiles.

Qué rápido el viento de la madrugada ha borrado las huellas de huida de los argivos.

Cuando la luz es brillante como la de esta mañana, parece que el pasado

es más lejano.

Pero no, ellos huyeron apenas anoche, no más noches.

Antes de nuestro último sueño fue el tropel de su desbande.

Vinieron

y se posaron sobre nuestros tejados cual águilas armadas

y pusieron en nuestras siete puertas

siete renombrados capitanes

y nunca acallaron sus siniestros gritos de guerra.

Pero Zeus, que abomina los alardes de la lengua altanera, estuvo con nosotros.

Acosados por nuestros batallones, corrían por su vida aquellos que cantaban

que habían venido a beber nuestra sangre.

(Antígona. Versión libre de la tragedia de Sófocles. 2000)



Hasta ahora el trayecto ha sido interrumpido por diferentes estaciones. Todas ellas estaciones vinculadas. La estación del acontecimiento convivial, la de la existencia en ruptura, la de la estética relacional, la de la situación y la acción, la del acuerdo y el relato, la de la experiencia y la del atlas. En cada parada se recogieron diversas voces que no sólo colorearon el camino, y de ese modo lo hicieron menos gris, menos homogéneo, menos lineal, menos rutinario e indicativo, sino que además, como en un gesto dialéctico, desmembraron, para después construir, una metáfora —la del poema de Watanabe— con la cual recordar, re-pensar y ficcionar *Detrás de la niebla*.

Antes de reanudar la marcha y enrumbar otros trayectos y direcciones, vale la pena detenerse un momento en los asuntos siguientes que rondan como fantasmas, entre las líneas y los itinerarios de este texto.

Qué sentido tiene realizar un proceso de trabajo que implique los asuntos expuestos hasta este momento. Qué sentido, más allá de uno que valora *Detrás de la niebla* en función de la casi nula presencia de prácticas transversales orientadas a un trabajo desde la experiencia en el campo de la música.

En este punto, como si aparecieran banderas lejanas que se agitan detrás de la niebla (imagen extraída de otro poema de Watanabe *Banderas detrás de la niebla* que dio nombre al trabajo), se visibiliza en primer término un sentido *autotélico*⁶⁴. De ello que realizar la experiencia, vivenciarla, es el propósito en sí mismo de la experiencia. En este caso, la distancia que separa el principio del final, o consumación, se desvanece resultando ambos extremos contenidos el uno en el otro. El sentido *autotélico* simplemente viene a confirmar algo ya discutido desde las nociones ontológicas y de performatividad. El sentido de la experiencia reside en poner a existir en el mundo la experiencia misma. De ello que antes que significar, *Detrás de la niebla* señala que se está haciendo, se está llevando a cabo una experiencia.

Dentro del contexto de la modernidad capital, en cuya dinámica todo parece ser subsumido, las experiencias son restringidas a un modo de relación centralizado en la producción-consumo de mercancías, lo que implica, en el imaginario marxista, la

⁶⁴ Lo autotélico hace referencia a una actividad que hacemos por sí misma porque vivirla es su principal meta. (Csikszentmihalyi, 1997:146).

enajenación del ser humano de cuyo comportamiento se anula el ejercicio de la libertad, en sentido positivo, representado en la posibilidad del diseño de formas alternativas, posibles, de sociabilidad. Bajo esta misma lógica las experiencias quedan recortadas a modos particulares (homogeneizados, rutinarios, mecánicos) de la reproducción de los seres humanos.

La modernidad occidental y con ella el paradigma de racionalidad dominante en Occidente, constriñen la posibilidad de realizar experiencias que vayan en otros sentidos a los que la modernidad y la racionalidad señaladas se perfilan. En la explicación de Boaventura de Sousa Santos (2009), la anulación de *otras* experiencias se logra por medio de la instauración de una lógica particular, producto de la denominada *racionalidad indolente*, la cual tiene por objeto contraer el presente y expandir el futuro. No es difícil deducir que en la concepción de un presente contraído, casi inexistente, y un futuro expandido, en el que se depositan los anhelos progresistas de un presente promisorio, quedan inhabilitadas las condiciones espacio-temporales para llevar a cabo experiencias que al mirar en otras direcciones, subviertan el modo habitual, automático del pensamiento en la modernidad.⁶⁵ Invertir la concepción occidental de racionalidad expandiendo el presente y contrayendo el futuro quizá sea la única forma por medio de la cual se hagan posibles las condiciones de conocer y valorar todo lo inagotable de la experiencia social y la sensibilidad humana que habita y se desplaza a través del presente en el mundo.

Llevar a cabo una experiencia en estos sentidos es llevar a cabo lo político, es asumir la politicidad del ser humano. Lo político en sentido echeverriano (1998), en tanto ruptura y re actualización.

Lo político, nos dice Echeverría, viene a ocupar la dimensión característica de la vida humana lo cual entraña, en términos muy generales, la capacidad que tienen los individuos de hacerse a sí mismos, de pensarse, de imaginarse, de producir su identidad. Echeverría distingue dos modos de lo político. El primero se refiere a la actividad política en cuanto tal, la forma pragmática, institucionalizada o rutinaria de la vida cotidiana. A esta forma, el autor denomina política real.

⁶⁵ Sobre estos asuntos ver INTRODUCCIÓN: 1.3. Perspectiva teórica subyacente.

Por su parte, y esta es la que nos interesa, lo político se presenta “[...] mediante la construcción de un plano imaginario de comportamiento en el cual tiene lugar un simulacro de la politicidad revolucionaria, una repetición del cuestionamiento de la forma establecida de la sociedad, de la identidad consagrada a la comunidad.”(Echeverría, 2010:162). Lo político se hace presente bajo el modo de una existencia en ruptura de lo cotidiano y automático. Esta ruptura, afirma Echeverría, se cumple en la construcción de experiencias lúdicas, festivas, estéticas. (Echeverría, 1998:79). En tanto simulacro lo político imaginario tiene correspondencia con la noción liminal de Víctor Turner (2002) que aparece en el momento intermedio del ritual. Lo liminal es aquello que ocurre en el modo subjuntivo de la cultura humana: lo hipotético, la conjetura, el deseo, la posibilidad. Es la fase en donde se plantea un modo alternativo de sociabilidad en el ritual, el drama social, el performance o el teatro. Turner describe la liminaridad de la siguiente manera: “[...] un caos fecundo, un almacén de posibilidades, no un ensamblaje fortuito sino un esfuerzo por nuevas formas y estructuras, un proceso de gestación, un embrión de modos apropiados para la existencia posliminar.” (Turner, 2002:99).

Ambas nociones, lo político y lo liminal, que tratan sobre la generación de posibilidad de lo posible sugieren la dimensión poética como forma de interrupción suscitada cuando algo —una realidad, una duración, un intersticio, una tentativa de experiencia— se pone a existir en el mundo.

La experiencia en *Detrás de la niebla* entraña lo político imaginario, lo liminal y al mismo tiempo lo poético. No sólo lo poético en el sentido constructivista, formalista compositivo prescriptivo, desprendido de la tradición aristotélica, sino en sentido reflexivo procesal.

Paul Valéry (1990) comprende la poética desde la noción de *poiein* o hacer, es decir, el término poética refiere a la generación o proceso de creación de una obra de arte, partiendo de que toda obra de arte nos induce a pensar sobre su propio proceso de creación. (Valéry, 1990:108). Por su parte en la poética de la ensoñación de Bachelard (1982), la noción de poética no se relaciona con la teoría sobre la poesía o la creación, sino más bien una poética de la poética, es decir, una reflexión sobre la propia creación en la que se

propone una alianza entre el proceso racional de la reflexión y el proceso intuitivo de la imaginación. (Noel Lapujade, 2011: 24).

En *Detrás de la niebla* la poética cobra dos sentidos. En tanto reflexión considera la creación como una forma política de la existencia en ruptura —y viceversa, la política como algo que hay que inventar, como una creación—. Por otra parte, la poética en tanto praxis⁶⁶ se representa como una acción transformadora, única e irrepetible, generada en una experiencia de la experiencia.

Como en la elaboración minuciosa de un mandala de arena lleno de gramáticas de la forma y complejidades cromáticas, donde el gesto mismo que consume la realización de la imagen fija, es, a la vez, el inicio de la evanescencia.

Como la certeza irrefutable de cuando la arena concentrada, absorta en su mismidad simbólico-formal, es interrumpida y alterada por la violencia de un gesto que deconstruye y devuelve la arena a ser parte del aire.

Como cuando los trazos de Robert Rauschenberg en 1953, que sucedían no para teñir sino para borrar un dibujo de Willem de Kooning, emprendieron un camino inverso. Desandar para llegar al vacío, al silencio desde donde empezar, otra vez, a dibujar.

Llegar al final de este camino, de entre los laberintos poéticos de la enredadera en *Detrás de la niebla*, o una poética de la experiencia política imaginaria, es llegar otra vez —en compañía de antiguas y recientes preguntas— al inicio del sendero donde seguir trabajando con la creación de la experiencia.

⁶⁶ Sobre la idea de praxis en Sánchez Vázquez ver INTRODUCCIÓN Pag.3-4

6. RESONANCIAS: UN TORSO DESNUDO

Detrás de la Niebla se constituyó en una experiencia compartida, colectiva en la que confluyeron las experiencias individuales, en ese sentido, desde la autonomía disciplinar, viene a ser una reflexión para entender la música en la cultura y no la cultura a través de la música, viene a ser una forma de estudiar las formas de la sensibilidad humana, que es una formación colectiva y cuyos fundamentos se hallan en las profundidades y complejidades de la existencia social.

Lo que nos dejó esta experiencia, y en esto coincidimos todos los que participamos, fue una afirmación en la que esta supone un espacio en el que reconocer la individualidad dentro del colectivo. Así mismo nos hizo conscientes de muchas problemáticas como por ejemplo las de la formación en el campo de la música; limitaciones de un campo que se asemeja, en sus dinámicas, a las de una cultura capitalista que intenta parcelar, automatizar, objetivar, y que es tributaria de una noción de cultura posmoderna que privilegia y articula por los sentidos de diferenciación, automatización y mercantilización. *Detrás de la niebla* nos dejó la certeza de haber ensayado en el proceso de realización de una realidad simbólica otras formas de organización social y de práctica musical como formas de la imaginación política. En un tiempo en el que la homogeneización y las vías de la cultura posmoderna parecen las únicas formas de experimentar el mundo se requiere fracturar los discursos que legitiman el campo de la música y la composición y así re-pensar los procesos de producción, los roles y las concepciones en torno al campo.

Al final de este recorrido de *reflexiones prácticas* los márgenes disciplinares que amurallan el campo de la música y la composición en la TMDO, parecen desdibujarse, diluirse y contaminarse con otras ideas y con otras acciones: las del cuerpo, las de la imagen, las de la palabra, escrita y hablada, las de la memoria, las del sonido.

Ahora, en perspectiva, parece que de lo que se trata es de algo muy simple, borrar los hitos demarcatorios que alguna vez se escribieron y levantaron con el objeto de aislar, limitar y dividir la integridad de un universo, diverso, en aras del cultivo de campos autónomos, especializados y profesionales. Sin embargo, trascender esas fronteras con la

acción de borrar, implica algo muy simple y complicado a la vez, puesto que ello conlleva problemáticas particulares. Y es que no se trata de un asunto epidérmico como es el de adoptar, como en muchas prácticas artísticas en la actualidad, la perspectiva posmodernista que se escuda en los rótulos de la interdisciplinariedad, la trans-disciplinariedad, la multidisciplinariedad, la intermedialidad, para así persistir en salvaguardar y legitimar el rasgo técnico, objetual, de la actividad artística.

De lo que se trata, y aquí la complejidad, es de ir más allá de los procedimientos técnicos, de las estructuras formales, de los códigos de los lenguajes *per se*. Se trata del descentramiento de estos asuntos, para que así la actividad artística sea re-pensada como una instancia donde labrar lo político, modelar las experiencias, imaginar arquitecturas liminales, subjuntivas.

Se trata de desandar, de deconstruir usos y costumbres, se trata de desmembrar el rompecabezas del cuerpo de lo político-social-imaginario, para luego resarcirlo. Se trata de desnudarse como cuando en una de las escenas en *Detrás de la niebla* Víctor desnudaba su torso porque ya era tiempo de cambiar la camisa “ensangrentada” de pintura negra.

Desnudarse para volver a vestirse, para volver a aprender y aproximarse, por otras vías a ese lugar sinuoso, borroso, insondable que es el de la creación. Desnudarse porque son evidentes los síntomas del agotamiento de un modo de pensar y hacer música en el marco de un modelo dominante en Occidente. Otra vez, se trata de poner en práctica lo político, las experiencias, la existencia en ruptura, se trata de la Praxis. Se trata de tener consciencia de todo eso de lo que se trata. De aquí la necesidad de desplazar los antiguos enfoques y en su lugar hacerse de otras perspectivas, otras nociones, otros andamios teórico-prácticos.

Los dispositivos visuales del Atlas Mnemosyne, las perspectivas de la etnografía y el desmontaje, los marcos de las artes escénicas, los de la antropología de la experiencia, los de la estética relacional, los de la Filosofía de la Praxis, los de la existencia en ruptura, son vehículos para seguir reflexionando en la acción y accionando en la reflexión.

Este trabajo pretendió dar respuesta a una pregunta que apuntaba a generar prácticas creativas afirmadas en las experiencias individuales y colectivas de los participantes involucrados, para así ensayar formas alternativas de organización social.

Ahora se sabe que el interés, de un inicio, por dar una respuesta definitiva es algo tan inútil como pretender que la experiencia social sea unívoca, estática, medible y cuantificable. Tal es así que esta es una experiencia entre tantas vertidas y tantas otras por verter. Es por eso que llegar al final es estar parado nuevamente al inicio del camino con la misma pregunta entre las manos.

Sistematizar la experiencia social artística creativa, formularla en términos positivistas es algo que se encuentra en las antípodas de este trabajo. Por el contrario, lo que se pretende es de expandir el presente y contraer el futuro para realizar experiencias y a partir de ellas problematizar y seguir preguntando, y seguir desmontando.

Sí, se está otra vez en el inicio con la misma pregunta, pero a diferencia de antes, ahora con dos nociones, la de *creación extendida* y la de *poética de la experiencia*. Ambas fueron generadas como vehículos para la acción y ahora hay que re-pensarlas, discutir las y ponerlas en juego en otras experiencias.

Finalmente, el trayecto emprendido, que culminó con la experiencia en *Detrás de la niebla*, provoca una resonancia que no puede ignorarse y que por ahora se figura sólo como una intuición, como algo difuso detrás de la niebla, algo que espera ser visibilizado: y es que seguir generando experiencias de creación colaborativa, y todo lo que ello implica desde lo político, y lo procesal —que es algo que se ha pretendido problematizar en este trabajo— requiere, además de las nociones de *creación extendida* y *poética de la experiencia*, de otros vehículos de mediación para la acción. Trabajar desde la imagen, incursionar en la idea Atlas Mnemosyne, en las morfologías de los trazos y la memoria que en ellos se contiene, pensar en las supervivencias visuales, sonoras, en los desequilibrios del gesto, representa una vasta ecología en la que es posible escarbar posibilidades para la Praxis artística, desde lo musical, o mejor aún desde el universo reintegrado, re-consolidado de la experiencia artística, creadora, donde los códigos sensoriales son uno solo.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor; Horkheimer, Max. 1994. *Dialéctica del Iluminismo. Fragmentos Filosóficos*. [Título original: *Dialektik der Aufklärung, Philosophische Fragmente*. (1969). Introducción y Traducción: Juan José Sánchez]. Editorial Trotta S.A. Valladolid.
- Abromont, Claude. De Montalembert, Eugène. 2005. *Teoría de la música. Una guía*. Fondo de Cultura Económica. México.
- Bachelard, Gaston. 1982. *La poética de la ensoñación*. [Título original: *La poétique de la rêverie*. Trad. Ida Vitale]. México. FCE.
- Bancroft, Robert L. 1982. Jodorowsky y Vilalta en el teatro mexicano actual. Actas del cuarto Congreso Internacional de Hispanistas. Vol. 1, págs. 143-150. Salamanca.
- Barba, Eugenio. 1990. "Dramaturgia". *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. México. International School of Theatre Anthropology, Pórtico de la ciudad de México, Escenología A.C.
- Barthes, Roland. 2009. "La muerte del autor". *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*. [Traducción. C. Fernández Medrano. Original en francés. *Le bruissement de la langue*. Éditions du seuil. París (1984)] Barcelona. Ediciones Paídos.
- Bedin da Costa, Luciano. 2010. Biografema como estratégia biográfica: escrever uma vida com. Nietzsche, Deleuze, Barthes, e Henry Miller. Tese de Doutorado. Universidade Federal do rio grande do sul. Porto Alegre.

Belcastro, Luca. 2010. *Presentación*.

<http://www.germinaciones.org/presentacion.html#presentacion>> [19.07.2010]

Belting, Hans. 2007. *Antropología de la imagen* [Traducción del alemán por: Vélez Espinosa, Gonzalo María] Buenos Aires. Katz Barpal Editores

Benjamin, Walter. 2003. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* [trad. Andrés E. Weikert]. México. Ediciones Itaca.

Blasius, Leslie. 2002. "Mapping the terrain". En: *The Cambridge History of Western Music Theory*. Ed. Thomas Christensen. Cambridge University Press.

Boal, Augusto. 2004. *El arco iris del deseo: del teatro experimental a la terapia*. Barcelona. Alba Editorial.

Bourdieu, Pierre. 1997. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. [Trad. Thomas Kauf. Título original: *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*. Éditions du Seuil. París 1994]. Barcelona. Editorial Anagrama.

Bourriaud, Nicolas. 2008. *Estética relacional*. 1ª ed. 1ª reimp. [Título original: *Esthétique relationnelle*. Traducción de Cecilia Beceyro y Sergio Delgado]. Buenos Aires. Adriana Hidalgo Editora.

Brailoiu, Constantin. 1959. "Reflexiones sobre la creación musical colectiva". *Diógenes*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires-Argentina.

Cáceres, Eduardo. 1989. "Los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea –Una alternativa diferente–", *Revista Musical Chilena*, Año XLIII, julio-diciembre, N° 172, pp. 46-84.

- Cage, John. 1961. *Silence. Lectures and writings by John Cage*. Middletown, Connecticut. Wesleyan University Press.
- Checa, Fernando. 2010. “La idea de imagen artística en Aby Warburg: el Atlas Mnemosyne (1924 - 1929)” (pp. 135 - 154), en Warburg, Aby, *Atlas Mnemosyne* [Original en alemán *Der Bilderatlas MNEMOSYNE*. Akademie Verlag GmbH, Berlín, 2003] Madrid: Ediciones Akal.
- Clifford, James. 2003 “Sobre la autoridad etnográfica”, *El surgimiento de la antropología posmoderna*, edición a cargo de Carlos Reynoso, Barcelona: Editorial Gedisa.
- Copland, Aaron. 1955. *Como escuchar la música*. Fondo de Cultura Económica, cuarta reimpresión 2000, México D.F.
- Cornago, Óscar. 2005. “Biodrama. Sobre el teatro de la vida y la vida del teatro”. *Latin American Theater Review*. Pp. 5-27. Kansas. Kansas University.
- Csikszentmihalyi, Mihaly. 1996. *Aprender a fluir*. [Título original: Finding Flow. Trad. Alfonso Colodrón]. Barcelona. Editorial Kairós, S.A.
- Diéguez Caballero, Ileana. 2007. Escenarios liminales: teatralidades, performances y política. -1ª ed.- Buenos Aires: Atuel.
- 2009. “Des/tejer, Desmontar, De/velar. (A modo de Introducción)”. *Des/tejiendo escenas. Desmontajes: procesos de investigación y creación*. (Ileana Diéguez, compiladora). Co-edición: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, a través del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral “Rodolfo Usigli” y la Universidad Iberoamericana A.C. México.

Didi-Huberman, Georges. 2009. La Imagen Superviviente. Historia Del Arte Y Tiempo De Los Fantasmas Según Aby Warburg. [Trad. Juan Calatravia. Original en francés L'image survivante L'image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon

Aby Warburg. Publicada por Les Éditions de Minuit. 2002] Madrid: ABADA EDITORES.-

-----, 2011a. Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Historia del arte y anacronismo de las imágenes. [Trad. Antonio Oviedo. Original en francés. Devant le temps: Histoire de l'art et anachronisme des images. Publicada por Les Éditions de Minuit. 2002] 1a ed. 2da reimp. Buenos Aires. Adriana Hidalgo Editora,

-----, 2011b. «ATLAS ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?» Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/2011/atlas.html>. [09.03.13]

Dubatti, Jorge. 2011. Introducción a los estudios teatrales. Diez puntos de partida. México. Libros de Godot.

Echeverría, Bolívar. 1998. Valor de uso y utopía. México. Siglo XXI Editores.

-----2009. “De la academia a la bohemia y más allá”. Theoría, Revista del colegio de filosofía, núm.19. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras. Pp. 49-62.

-----2010. Definición de la cultura. 2da. ed. México. FCE, Editorial Itaca.

Fubini, Enrico. 1997. La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX. [Versión castellana, revisión, prólogo y notas de Carlos Guillermo Pérez de Aranda. Título original: L'estetica musicale dall' antichità al Settecento y L'estetica musicale dal Settecento a oggi (1976)] Madrid: Alianza Música, Alianza Editorial.

Foucault, Michel. 2010. Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas. [Traducción: Elsa Cecilia Frost]. 2da. ed. México. Siglo XXI.

- Galeano, Eduardo. 1987. [1971]. *Las Venas Abiertas de América Latina*, Siglo XXI Editores.
- García, Santiago. 1989. “La situación, la acción y el personaje”. *Teoría y práctica del teatro*. Bogotá. Ediciones La Candelaria.
- Geertz, Clifford. 1994. “El arte como sistema cultural”. *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. [Título original: *Local Knowledge. Further Essays in Interpretive Anthropology*. Trad. Alberto López Bargados]. Barcelona. Ediciones Paidós, Ibérica.
- Geist, Ingrid. 2002. “Introducción”. *Antropología del Ritual. Víctor Turner*. [Ingrid Geist compiladora]. México. Conaculta, INAH, Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- Giménez, Gilberto. 2004. “Culturas e identidades”. En: *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 66, Número especial (Oct., 2004), pp. 77-99. Universidad Nacional Autónoma de México. <http://www.jstor.org/stable/3541444>. [14.07.2011]
- Giráldez Hayes, Andrea. 2009. *La composición musical como construcción: herramientas para la creación y la difusión musical en Internet*. <http://www.rieoei.org/rie52a06.htm> [06.06.2012/10:29].
- Goehr, Lydia. 1989. “Being True the Work”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 47, No1, pp. 55-67. <http://www.jstor.org/stable/431993>. (16.09.2011/10:50).
 -----1992. “*Werktreue: Confirmation and Challenge in Contemporary Movements*”. *The Imaginary Museum of Musical Works: an Essay in the Philosophy of Music*. Oxford.

- González, Juan Pablo. 2008. Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿La gallina o el huevo? En: Trans-Revista Transcultural de Música (12). <http://www.sibetrans.com/trans/a100/los-estudios-de-musica-popular-y-la-renovacion-de-la-musicologia-en-america-latina-la-gallina-o-el-huevo> [03.04.2013]
- Grosfoguel, Ramón. 2013. *Para una descolonización epistemológica del paradigma moderno del conocimiento*. Conferencia impartida el 11 de febrero de 2013 en el CEIICH/ UNAM. En: <http://www.ajuv1121.org/index.php/biblioteca#> [25.03.2013].
- Gruner, Eduardo. 2005. *La Cosa Política, O, El Acecho de Lo Real*. Ediciones Paidós Ibérica.
- Guattari, Félix. 1996. “El nuevo paradigma estético”. *Caosmosis*. [Título original. *Chaosmose*. Edi. Galilée, París. Trad. Irene Agoff]. Buenos Aires. Manantial.
- Guber, Rosana. 2001. *La etnografía. Método Campo y reflexividad*, Bogotá, Grupo Editorial Norma.
- Hobbes, Thomas. 1980. *Leviatán: o la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil*. [trad. de Manuel Sánchez Sarto]—2ª ed.- - México, Fondo de Cultura Económica.
- Hooper, Giles. 2006. *The Discourse of Musicology*, Hants: Ashgate.
- Izarra, Adina. 2010. Composiciones electrónicas colectivas vía internet, un modelo de colaboración creativa. Notas tomadas del FLAMUC – 1er Foro Latinoamericano de Música por Computadora. Sábado 3 de Julio.
- Jordá, Sergi 1999. “Faust Music On Line: An Approach to Real-Time Collective

Composition on the Internet”. *LEONARDO MUSIC JOURNAL*, Vol. 9, pp. 5–12.
<http://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/096112199750316730>
[06.10.2012/9:49]

Juanes, Jorge. 2012. “La política y lo político en Bolívar Echeverría.”. *Bolívar Echeverría. Crítica e interpretación*. [Diana Fuentes, Isaac García Venegas, Carlos Olivia Mendoza, compiladores]. México. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México, Editorial Itaca.

Jung, Carl Gustav. 2009. *Arquetipos E Inconsciente Colectivo*. Trad. de Miguel Murmis. [1970 todas las ediciones en castellano. Original en alemán *Von den Wurzeln des Bewusstseins*. Publicado por Walter-Verlag A.G. Olten, 1954] Ediciones Paidós Ibérica,S.A.

Kramer, Jonathan D. 1996. “The nature and origins of musical postmodernism”. En: *Current Musicology*; Spring 66; [Editado por Daniel N. Thompson] ProQuest Direct Complete pg. 7.

Kramer, Lawrence. 2002. “Sounding Out Musical Meaning and Modern Experience”. *Musical Meaning Toward a Critical History*. University of California Press Berkeley Los Angeles London.

Krauss, Rosalind “La escultura en su campo expandido”. En Hal Foster.(1979) *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós.

Lapoujade, María Noel. 2001. *Diálogo con Gaston Bachelard acerca de la poética*. Mérida. Universidad Nacional Autónoma de México.

Lizarazo, Diego. 2007. “Introducción”. *Sociedades icónicas. Historia, ideología y cultura en la imagen*. Editorial: Siglo XXI. México, D.F.

- Locke, John. 2006. *Segundo Tratado sobre el Gobierno Civil: un ensayo acerca del verdadero origen, alcance y fin del gobierno civil*, trad. de Carlos Mellizo, Clásicos del pensamiento, Madrid, Tecnos.
- Luna, Fabián. E, 2011. “Poliedro on line: creación colectiva en composición musical para la web 2.0”. *Musicalidad Humana: Debates en la evolución, desarrollo y cognición e implicancias socio-culturales*. Actas del X Encuentro de Ciencias Cognitivas Música”, pp. 419-424. Alejandro Pereira Ghiena, Paz Jacquier, Mónica Valles y Mauricio Martínez (Editores). UNIVERSIDAD NACIONAL TRES DE FEBRERO. Actas del X Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música (SACCoM).
- Middleton, Richard. 2003. “Music Studies and the Idea of Culture” (pp. 1 - 15), en *The Cultural Study of Music a critical introduction*. Editado por Martin Clayton, Trevor Herbert, Richard Middleton. Estados Unidos de América. Ediciones Roudledge.
- Morgan, Robert. P. 1999. *La música del siglo X: Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*. [Traducido por Patricia Sojo. Título original: *Twentieth-Century Music*] Madrid. Akal.
- Nattiez, Jean-Jacques 1995. “El pasado anterior. Tiempo, estructuras y creación musical colectiva A propósito de Lévi-Strauss y el etnomusicólogo Brailoiu.”. [Traducción de Silvia Martínez]. *Revista TRANS 1*. En: <http://www.sibetrans.com/trans/a297/el-pasado-anterior-tiempo-estructuras-y-creacion-musical-colectiva-a-proposito-de-levi-strauss-y-el-etnomusicologo-brailoiu> [06.04.2012/16:30].
- Ojala, Juha. 2009. *Space in musical semiosis. An Abductive Theory of the Musical Composition Process*. International Semiotics Institute at Imatra, Semiotic Society of Finland. Helsinki.

- Oviedo Antonio. 2011. “Nota Preliminar”, *Ante el Tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. [Trad. Antonio Oviedo. Original en francés. *Devant le temps: Histoire de l'art et anachronisme des images*. Publicada por Les Éditions de Minuit. 2002] 1a ed. 2da reimp. Buenos Aires. Adriana Hidalgo Editora, 2011.
- Padilla, Alfonso 1994. *Dialéctica y música. Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez*, Helsinki.
- , 1998. *Líneas de desarrollo de la música artística peruana en el siglo XX. Del nacionalismo al neonacionalismo*. “Perulaisen taidemusiikin kehityslinjoja 1900-luvulla – nationalismista uusnationalismiin”. *Siltoja ja synteesejä. Esseitä semiotiikasta, kulttuurista ja taiteesta*. Ed. Irma Vierimaa, Kari Kilpeläinen, Anne Sivuja-Gunaratnam. Helsinki: Gaudeamus. 230–240. Trad.: Rafael L. Junchaya, rev. Clara Petrozzi.
- , 2011. *Nuevas Corrientes de la Musicología y la Etnomusicología*. Material que contiene notas y resúmenes preparados por el autor para el seminario del mismo nombre que fuera impartido entre el 23 y 27 de mayo de 2011 en el *Conservatorio Nacional de Música de Lima-Perú*.
- Parncutt, Richard. 2007. “Systematic musicology and the history and future of Western musical scholarship”. *Journal of Interdisciplinary Music Studies*, 1, 1-32. [http://www.musicstudies.org/first%20issue/FULL/Systematic_Musicology_PARNCUTT\(1-32\).pdf](http://www.musicstudies.org/first%20issue/FULL/Systematic_Musicology_PARNCUTT(1-32).pdf)
- Pavis, Patrice. 1984. *Diccionario del teatro: Dramaturgia, Estética, Semiología*. [Título original: *Dictionnaire du Théâtre. Terms et concepts de l'analyse théâtrale*. Trad. Fernando de Toro]. Barcelona. Ediciones Paidós Ibérica.
- Pease, Franklin. 2003. [1991] *Historia de los Incas*, Lima. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

- Pérez Montfort, Ricardo. 2012. “Breve acercamiento a Bolívar Echeverría”. *Bolívar Echeverría. Crítica e interpretación*. [Diana Fuentes, Isaac García Venegas, Carlos Olivia Mendoza, compiladores]. México. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México, Editorial Itaca.
- Petrozzi, Clara. 2009. “*La música orquestal peruana de 1945 a 2005 Identidades en la diversidad.*” Universidad de Helsinki. Instituto de investigación de las artes. Musicología. Yliopistopaino, Helsinki.
- , 2010. *Musical avant-garde in Peru since 1950*. Proceedings of the International Conference *Beyond the Centres: Musical Avant-gardes since 1950* Thessaloniki, Greece, 1-3 July 2010, http://btc.web.auth.gr/_assets/_abstracts/Petrozzi.pdf [01.03.2011]
- Pioch, Nicolas 2002. *The 20th century*. En: <http://www.ibiblio.org/wm/paint/tl/20th/> [04.04.2013]
- Piotrowska, Anna G. 2007. “Composers and the Concept of Genius”. En: International Review of the Aesthetics and Sociology of Music. Vol. 38. No. 2 (Dic. 2007), pp. 229-242. Publicado por Croatian Musicological Society. <http://www.jstor.org/stable/25487527>. [24.03.2013].
- Rappaport, Joanne. 2007. “Más allá de la escritura: la epistemología de la etnografía en colaboración”. *Revista Colombiana de Antropología*, vol.42, enero-diciembre. Instituto Colombiano de Antropología e Historia. Colombia.
- Rawls, John. 1995. *Teoría de la Justicia*. [Original en inglés: A theory of justice. Trad. María Dolores Gonzales] Cuarta reimpresión, México, Fondo de CulturaEconómica.

- Ricoeur, Paul. 2006. "La vida: un relato en busca de narrador". *Ágora, Papeles de Filosofía*. Volumen 25, núm. 2. Santiago de Compostela. Universidad de Santiago de Compostela.
- Risk, Beatriz. J. 1991. *Buenaventura: La dramaturgia de la creación colectiva*. México. Escenología.
- Ross, Alex. 2009. *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música*. [Traducido por Luis Cago. Título original. *The Rest is Noise*.] Barcelona. Editorial Seix Barral.
- Rogers, Michael R. 1984. "Musical Analysis" *Teaching Approaches in Music Theory: An Overview of Pedagogical Philosophies*, Southern Illinois University. Rousseau, Jean-Jacques. 1999 *El contrato social o principios de derecho político*. Ediciones elaleph.com.
- Rubio, Miguel. 2009. "Notas para un desmontaje de *No me toquen ese vals*". *Des/tejiendo escenas. Desmontajes: procesos de investigación y creación*. (Ileana Diéguez, compiladora). Co-edición: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, a través del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral "Rodolfo Usigli" y la Universidad Iberoamericana A.C. México.
- 2011. "El teatro y nuestra América". *Raíces y Semillas: Maestros y caminos del teatro en América Latina*. 1a edi. Lima. Grupo Cultural Yuyachkani.
- Rusinek, Gabriel 2003. *El aprendizaje musical como desarrollo de procesos cognitivos*. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Educación. Departamento de Expresión Musical y Corporal.
- Schwartz, Elliot. Godfrey, Daniel. 1993. *Music Since 1945. Issues, Materials, and Literature*. SCHIRMER BOOKS. An Imprint of Simon & Schuster Macmillan. New York.

- Sági, Mária, Vitányi, Iván. 1988. "Experimental research into musical generative ability". *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance Improvisation and Composition*. [Editor. J.A. Soloboda]. Oxford. Oxford University Press.
- Sánchez, José A. 2010. "Dramaturgia en el campo expandido". *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación/Rethinking dramaturgy. Errancy and transformation*. [Edición y coordinación: Manuel Belisco, María José Cifuentes]. Murcia. Centro Párraga, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.
- , 2012. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea* / José A. Sánchez; prólogo de Rodolfo Obregón. Primera Edición. México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas: Paso de Gato 2012.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. 1996. "Socialización de la creación musical o muerte del arte". *Cuestiones Estéticas y Artísticas Contemporáneas*. Segunda Edición 2003. Fondo de Cultura Económica. México D.F
- , 1977. "La filosofía de la praxis como nueva práctica de la filosofía". *Cuadernos Políticos*, número 12, [pp. 64-68]. México, D.F., editorial Era.
- Santos, Boaventura de Sousa. 2009. *Una epistemología del sur: la reinención del conocimiento y la invención social*. Editor: José Guadalupe Gandarilla Salgado. México Siglo XXI, CLACSO.
- Small, Christopher. 1989. *Música, sociedad, educación*. Madrid. Alianza Música, Alianza Editorial.
- , 1998. *Musicking*. Wesleyan University Press.
- Sutton, John. 2012. Memory. En E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2012.). Recuperado a partir <http://plato.stanford.edu/archives/win2012/entries/memory/> [05.03.2013]

- Taruskin, Richard 2010. "Music in the Nineteenth Century" *Oxford History of Western Music: Richard*. Oxford University Press. En: <http://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume3/actrade-9780195> [2011.01.27. 15:55]
- Tello, Aurelio. 2004. "Aires Nacionales en la Música de América Latina Como Respuesta a la Búsqueda de Identidad", *Hueso Húmero N° 44*, pp. 212-239.
- . 2011. "Los movimientos musicales de vanguardia desde 1950". [Pp. 185-235] Miranda, Ricardo, Tello, Aurelio. "La música en Latinoamérica.". Vol. 4. *La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana*. Mercedes Vega Coordinadora. México. Secretaría de Relaciones Exteriores México. Dirección General del Acervo Histórico Diplomático,
- Turino, Thomas. 1993. "La coherencia del estilo social y de la creación musical entre los Aymaras del sur del Perú". *Música, danzas y mascararas en los Andes*. Raúl R. Romero editor. Lima. Pontificia Universidad Católica del Perú. Instituto Riva-Agüero. Proyecto de preservación de la música tradicional andina. Lima.
- Turner, Victor. 2002. *Antropología del Ritual. Víctor Turner*. [Ingrid Geist compiladora]. México. Conaculta, INAH, Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- Valéry, Paul. 1990. *Teoría poética y estética*. [Trad. Carmen Santos]. Madrid. La balsa de la medusa. Visor.
- Varela, Daniel. 2009. "Luces y Sombras, El CLAEM del Instituto Di Tella y los lenguajes musicales de los años sesenta", *Tiempo y Obre de César Bolaños*. Lima, AECID, Centro Cultural.
- Warburg, Aby. 2011. *Atlas Mnemosyne* [Original en alemán *Der Bilderatlas MNEMOSYNE*. Akademie Verlag GmbH, Berlín, 2003] Madrid: Ediciones Akal.

Watanabe, José. 2008. *José Watanabe. Poesía completa*. Colección la cruz del sur. Lima, Perú. Editorial La Cruz del Sur. Pre-textos. Co edición: Ediciones el Virrey.

Weiz, Gabriel. 2009. “La despersonificación”. *Des/tejiendo escenas. Desmontajes: procesos de investigación y creación*. (Ileana Diéguez, compiladora). Co-edición: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, a través del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral “Rodolfo Usigli” y la Universidad Iberoamericana A.C. México.

Portales de instituciones académicas, convocatorias y concursos consultados:

Academia Sybelius (2013) (Finlandia) <http://sate.siba.fi/en/home/> [07.04.2013]

Conservatoire de musique et d'art dramatique du Québec (2013) (Canadá) <http://www.conservatoire.gouv.qc.ca/english/> [07.04.2013]

Conservatorio Nacional Superior de Música y Danza de París (2013) (Francia). <http://www.conservatoiredeparis.fr/en/etudes/diplomes-delivres/musique/> [07.04.2013]

Conservatorio Superior de Música de Aragón (2013) (España). <https://www.csma.es/WebConservatorio/edicionContenidos.do?metodo=mostrarPantalla&menuIzqLargo=1&enlaceMenuIzquierda=menuPostgrado&enlaceMenuDerecha=informacion&idPaginaContenidos=9> [07.04.2013]

Darmstadt International Summer Course for New Music (2013) (Alemania). http://www.internationales-musikinstitut.de/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=18&Itemid=6&lang=en [07.04.2013]

Die Robert Schumann Hochschule (2013) de Düsseldorf (Alemania). <http://www.rsh-duesseldorf.de/Amtsblaetter.312.0.html> [07.04.2013]

Juillard School of Music (2013), *University of Michigan School of Music, Theatre & Dance* (2013) (USA). <http://www.juilliard.edu/degrees-programs/music/composition?destination=node/11390> [07.04.2013]

Mauricio Kagel Kompositionswettbewerb (2013) (Alemania). <http://www.mdw.ac.at/mauricio-kagel/?PageId=1839> [07.04.2013]

Pontificia Universidad Católica de Argentina (2013). <http://www.uca.edu.ar/uca/index.php/ingreso/showinfo/es/universidad/Ingresantes/ingreso-buenos-aires/informacion/informacion-de-la-carrera/id/93> [07.04.2013]

Premio de Composición AEOS – Fundación BBVA (2013) (España). <http://aeos.es/concurso.htm> [07.04.2013]

Premio de Composición Casa de las Américas (2013) (Cuba). <http://www.casadelasamericas.org/premios/composicion/2013/convocatoria.htm> [07.04.2013]

Premio Reina Sofí de Composición Musical (2013) (España) <http://www.fundacionmusicaferrersalat.com/premio/> [07.04.2013]

Premio de Roma (2013), <http://www.epdlp.com/premios.php?premio=de%20Roma%20de%20M%FA%20sica> [07.04.2013]

Premio SGAE Tomás Luis de Victoria (2013) (España). http://www.sgae.com.s3-website-eu-west-1.amazonaws.com/recursos/doc_interactivos/TLV/index.html [07.04.2013]

The Harvard University Department of Music (2013) (USA).
<http://www.music.fas.harvard.edu/gradinfo.html#Composition> [07.04.2013]

The University of Pittsburgh (2013) (USA).
<http://www.music.pitt.edu/graduate/composition-theory> [07.04.2013]

University of California Berkeley (2013) (USA).
<http://music.berkeley.edu/academics/graduate/composition/> [07.04.2013]

Universidad de Chile (2013). <http://www.uchile.cl/carreras/57017/composicion-musical>
[07.04.2013]

Universidad Simón Bolívar (2013) (Venezuela). <http://www.musica.coord.usb.ve/maestria/>
[07.04.2013]

Lluvia de Colores

Sax Tenor, Cinta & Video

Jimena Contreras

Sax Solo $\text{♩} = 100$

Tenor Sax.

ppp f *rit.* *ppp*

Play DVD*

*Músico operando el equipo de audio y video.

f *mf* *f*

E^b

Lluvia (00:09)

Ritmo (00:19)

mf *f*

mf

ff Slap tongue

Lluvia (00:43)

Syth Pad (00:48)

Musical notation for measures 14-16. Measure 14 features a dense sixteenth-note pattern in the upper voice. Measure 15 continues this pattern. Measure 16 shows a transition to a more melodic line with a *ppp* dynamic marking.

Musical notation for measures 17-19. Measure 17 starts with a *f* dynamic. Measure 18 features a *ppp* dynamic. Measure 19 has a *mf* dynamic. A dynamic hairpin is shown between measures 18 and 19.

Ritmo (01:07)

Musical notation for measures 21-23. Measure 21 has a *f* dynamic. Measure 22 features a chord with a circled Eb and a *f* dynamic. Measure 23 has a *mf* dynamic. A dynamic hairpin is shown between measures 22 and 23.

Synth Pad (01:31)

Musical notation for measures 24-25. Measure 24 has a *f* dynamic. Measure 25 continues the melodic line.

Musical notation for measures 26-27. Measure 26 has a *f* dynamic. Measure 27 continues the melodic line.

Ritmo (01:50)

28 *f* *ff* *fff* *sfz*

Lluvia (02:10)

33 *f* *sfz*

34

35 *ff* *sfz* Growling

Ritmo (02:38)

37 *ff* *mf*

Synth Pad (02:48)

Musical notation for measures 39-41. Measure 39 features a treble clef, a key signature of two flats, and a series of eighth notes. Measure 40 contains a chord with a dynamic marking of *f* and a fermata. Measure 41 has a dynamic marking of *mf* and a fermata. Above measure 40, there is a vertical stack of notes: Eb, Bb, and a circled Eb.

Lluvia (02:57)

Musical notation for measures 42-43. Measure 42 consists of eighth notes with a dynamic marking of *f*. Measure 43 continues with eighth notes.

Synth Pad (03:11)

Musical notation for measures 44-46. Measure 44 has a dynamic marking of *ff*. Measure 45 has a dynamic marking of *fff*. Measure 46 has a dynamic marking of *f*.

Ritmo (03:16)

Musical notation for measures 47-50. Measure 47 has a dynamic marking of *ff*. Measure 48 has a dynamic marking of *fff*. Measure 49 has a dynamic marking of *sfz*. Measure 50 shows a wavy line above the staff and a dynamic marking of *sfz*.

Fade out (03:45)

Marcha

Alejandro Ramírez Ávalos

Con moto ♩ = 105

Sax alto

Reproductor digital

5

0' 15.4"

9

12

0' 28.5"

Marcha

2

16

0' 37.25"

p *mf* *p*

21

mf *p*

24

tr *Flz.*

mf *f* *p*

27

f *mf*

31

mf

ff 8^{va} *ff*

37

1' 13.2''

f *mf* *f*

42

1' 24.1''

1' 28.5''

45

1' 24.1''

ff

ff

4 miniaturas opus 5

Danza

Allegro ♩. = 105

Alejandro Ramírez Ávalos

Sax. alto

0'00"

mf

Reproductor digital

f

Sax. a.

f

R. D.

Sax. a.

0'13.8"

R. D.

Danza

2

Sax. a. 10 0'17.2"

p *f*

R. D. 10

Sax. a. 12 0'20.6"

mf *p*

R. D. 12

Sax. a. 15 0'27.5"

mf

R. D. 15

veloce *moderato*

Sax. a. 18

veloce *moderato*

R. D. 18

21 *lento* *più lento*

Sax. a.

21

R. D.

24 0'43" *mf*

Sax. a.

24

R. D.

27 *p* *mf* *p* *mf*

Sax. a.

27

R. D.

Danza

4

Sax. a. 31 *mf*

R. D. 31

Sax. a. 34 0'58.5"

R. D. 34

Sax. a. 37 *mf* *f* *mf*

R. D. 37

Sax. a. 40 1'07"

R. D. 40

Sax. a. 43 *ff*

R. D. 43

Sax. a. 46 *mf*

R. D. 46

Sax. a. 49 1'22.5"

R. D. 49

Sax. a. 52 1'27.7"

R. D. 52

Danza

6

Sax. a. 55

R. D. 55

Sax. a. 58

R. D. 58

Sax. a. 61 1'43.2"

f *mf*

R. D. 61

Sax. a. 64

R. D. 64

67

Sax. a. *f*

R. D.

70

Sax. a. *mf* *f*

R. D.

73

2'03.8"

Sax. a. *ff* *mf*

R. D.

76

Sax. a. *f* *mf*

R. D.

Danza

8

79 2'14.9" 2'17.6" vibrato lento

Sax. a.

79

R. D.

The image shows a musical score for two instruments: Saxophone (Sax. a.) and Double Bass (R. D.). The score is for a piece titled "Danza". The page number is 8. The Saxophone part starts at measure 79 and features a melodic line with a vibrato instruction. The Double Bass part also starts at measure 79 and consists of a simple bass line with four measures of sustained notes. Time markers are provided for the Saxophone part: 2'14.9" and 2'17.6".


LLUVIA ESTELAR

Alejandro Ramírez Ávalos

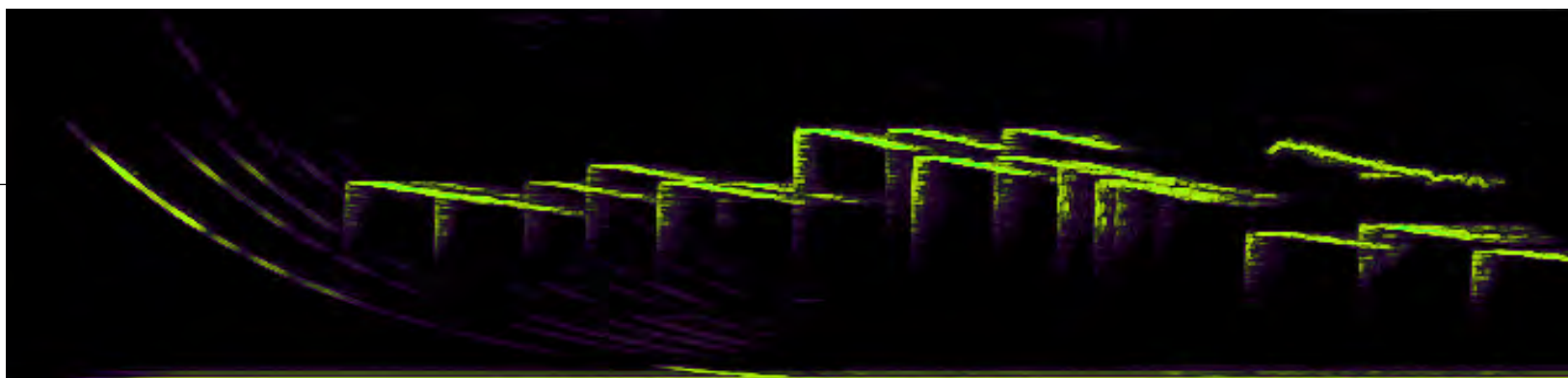
Tiempo

0'0"

Sax Soprano



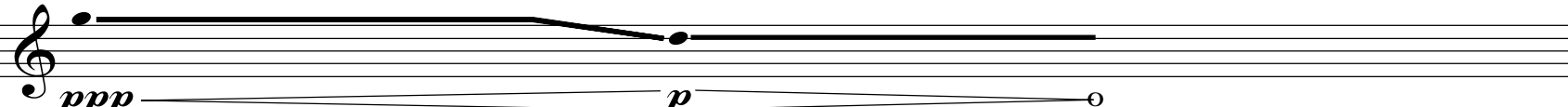
Reproductor digital



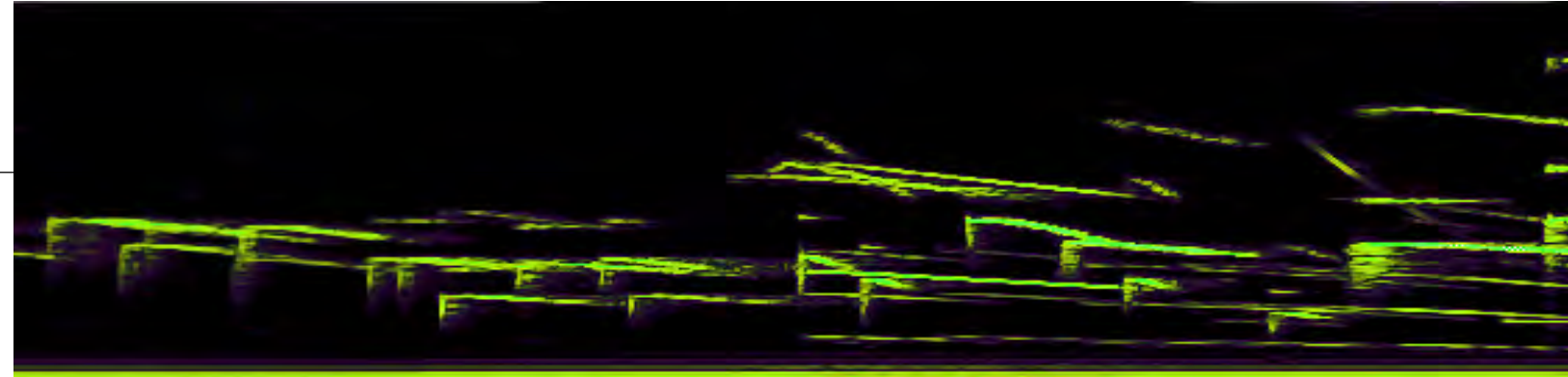
Tiempo

0'13" 0'16.5" 0'17.5" 0'20.5"

Sax Soprano



Reproductor digital



Tiempo

0'24" 0'27.5" 0'28.5" 0'29.5" 0'30.5" 0'32.5"

Sax Soprano

ppp *mf*

Reproductor digital

Tiempo

0'35" 0'39" 0'39.5" 0'40" 0'41.5" 0'43.5" 0'44.5"

Sax Soprano

ppp *f*

Reproductor digital

Tiempo

0'48.5" 0'49" 0'50" 0'50.5" 0'51" 0'52" 0'52.5" 0'53" 0'54" 0'55.5" 0'56" 0'59.5"

Sax Soprano

mf *f* 0

Reproductor digital

Detailed description: This block contains a musical score for a Sax Soprano and a digital synthesizer. The top staff is labeled 'Tiempo' and has a timeline with time markers from 0'48.5" to 0'59.5" in 0.5-second increments. The Sax Soprano staff is in treble clef and contains a melodic line with notes at approximately 0'48.5", 0'50.5", 0'52.5", and 0'55.5". Dynamic markings include *mf* at the beginning, *f* with a crescendo hairpin starting at 0'55.5", and a final '0' at the end. The digital synthesizer part is represented by a spectrogram below the staff, showing the frequency content of the notes over time.

Tiempo

0'59.5" 1'12"

Sax Soprano

Reproductor digital

Detailed description: This block contains a musical score for a Sax Soprano and a digital synthesizer. The top staff is labeled 'Tiempo' and has a timeline with time markers at 0'59.5" and 1'12". The Sax Soprano staff is in treble clef and contains a single note at approximately 0'59.5". The digital synthesizer part is represented by a spectrogram below the staff, showing the frequency content of the note over time.

Tiempo

1'12" 1'15.5" 1'19"

Sax Soprano

ppp *f* 0

Reproductor digital

Tiempo

1'20.5" 1'24.5" 1'25.5" 1'29" 1'29.5" 1'33" 1'37"

Sax Soprano

ppp *f* 0

Reproductor digital

Tiempo

1'37" 1'43.5" 1'49" 1'51"

Sax Soprano

ppp *ff*

Reproductor digital

Detailed description: This block contains the first system of a musical score. At the top, a 'Tiempo' (Time) line marks four points: 1'37", 1'43.5", 1'49", and 1'51". Below this is a staff for 'Sax Soprano' in treble clef. A single note (F#4) is written at 1'43.5". A dynamic marking of *ppp* (pianississimo) is placed below the note, and *ff* (fortissimo) is placed below the staff at 1'49". A thick black line connects the *ppp* and *ff* markings, indicating a crescendo. Below the sax staff is a 'Reproductor digital' (digital synthesizer) visualization. It shows a dark area until 1'43.5", after which it becomes filled with a dense, bright green and yellow pattern of horizontal lines, representing the increasing complexity and intensity of the digital sound over time.

Tiempo

1'52" 1'52.5" 1'53" 1'54" 1'54.5" 1'55" 1'56" 1'56.5" 1'57" 1'58" 2'00"

Sax Soprano

ff *mf*

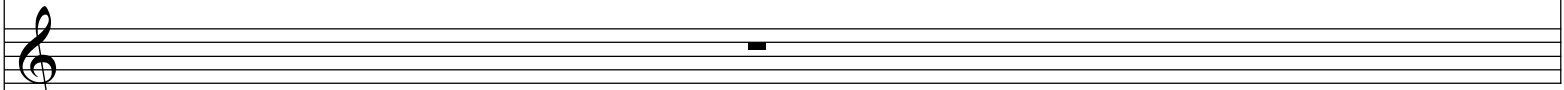
Reproductor digital

Detailed description: This block contains the second system of the musical score. The 'Tiempo' line marks time points from 1'52" to 2'00" in 0.5-second increments. The 'Sax Soprano' staff shows a sequence of notes: F#4 (1'52"), G#4 (1'52.5"), and F#4 (1'53"), followed by a descending line from 1'54" to 2'00". Dynamic markings of *ff* (fortissimo) and *mf* (mezzo-forte) are placed below the staff. A thick black line connects the *ff* and *mf* markings, indicating a decrescendo. Below the sax staff is a 'Reproductor digital' visualization. It shows a dense, bright green and yellow pattern of horizontal lines, representing the digital sound's intensity and complexity over time.

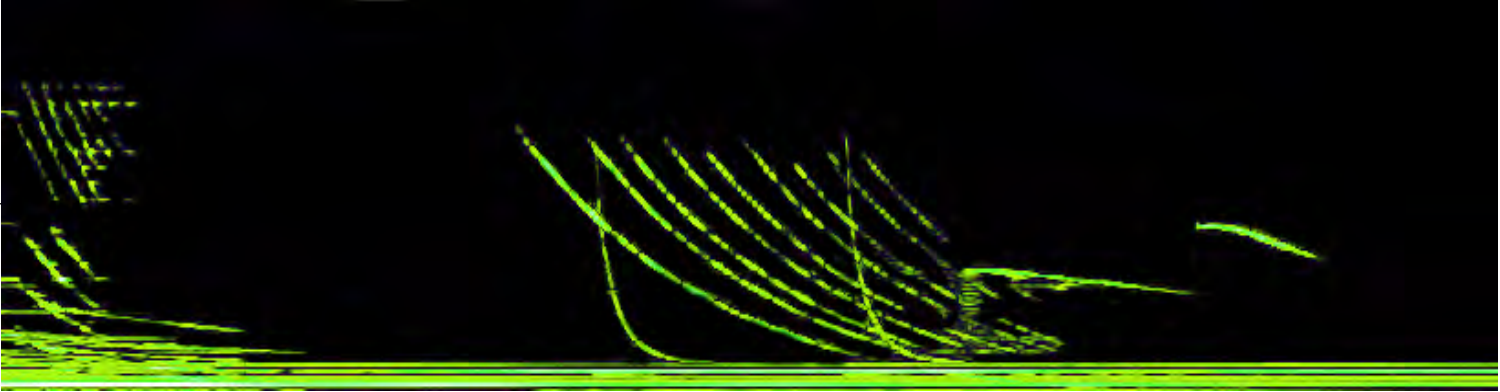
Tiempo

2'00" 2'16"

Sax Soprano



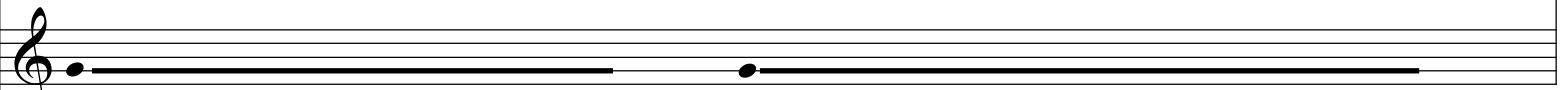
Reproductor digital



Tiempo


2'16" 2'20" 2'21" 2'26"

Sax Soprano



ppp *p* *ppp* *p*

Reproductor digital



This musical score is divided into three horizontal sections. The top section, labeled 'Tiempo', shows a timeline with two time markers: '2'27"' and '2'31"'. The middle section, labeled 'Sax Soprano', features a treble clef and a single note on the first line of the staff. The note is marked with a dynamic of *ppp* at the beginning and *pp* later in the phrase, with a hairpin crescendo connecting them. The note ends with a fermata. The bottom section, labeled 'Reproductor digital', is a large black rectangular area with a thin green line at the bottom, representing a digital synthesizer track.

2 METAL

Alejandro Ramírez Ávalos

Tiempo  5" ————— 16.5"

Sax soprano 


Reproductor digital 


Tiempo  17.5" ————— 27"

Sax soprano 

Reproductor digital 

(*) El saxofonista improvisará con el ritmo de las notas dadas, siguiendo el orden en que están escritas y limitándose a la duración indicada.

Tiempo  31" ————— 45"

Sax soprano 

Reproductor digital 

(*) Simile

Tiempo  47" ————— 58"

Sax soprano 

Reproductor digital 

(*) Simile

Tiempo  58" ————— 1' 10"

Sax soprano 

Reproductor digital 

(*) Simile

Tiempo

Sax soprano

1'27"

p

(*)Simile

Tiempo

Sax soprano

molto rit.

f *p*

Tiempo

Sax soprano

mf

rit.

Tiempo

Sax soprano

1'48"

Mecanico ♩ = 70

Reproductor digital

8va

Tiempo

Sax soprano

1'51.43"

p

Reproductor digital

Tiempo **||** 1'55.7" ————— 2'00"

Sax soprano *f*

Reproductor digital

Tiempo **||**

Sax soprano *sfz* *ff*

Reproductor digital

Tiempo **||** 2'11.2" ————— 2'13" ————— 2'15"

Sax soprano *f*

Reproductor digital

Tiempo **||** 2'16.5"

Sax soprano

Reproductor digital

(*) Se tocará y se cantará al mismo tiempo la nota indicada.

Para Sofía Zumbado

CROMOSFERA

Tenor Sax and rock CD audio

Jorge Calleja / 2009

Electric guitar

drum break - -

guitar bends

Tenor Sax.

frull.

gliss.

ff

ppp

Gtr.

drum break

Adagio

frull.

Adagio

6"

12" (seconds)

6" 11" 6" 10"

ff

pppp < *ff*

pppp < *ff*

pppp < *ff*

Gtr.

8"

14"

10"

electronic noise

7" 6" 10" 9" 8" 14" 10"

ppp < *ff*

pppp < *ff*

ppp < *ff*

Gtr.

air noise

air noise

Gtr. 36

36 *air noise* *p*

Gtr. 44

44 *simile* *mf*

53

53 *enter another guitar* *p*

63

63 *mf*

70

70 *poco rit* *a tempo* *mp*

78

78 *poco rit a tempo* *air noise*

87 *poco rit* *a tempo*

87 *air noise* *air noise* *poco rit* *a tempo*

96

96

p *pp* *pp* *ppp* *ppp* *pppp*

104 *drum break* -----

104 *frull.* ----- *ff*

111 *guitar bends* *drum break* -----

111 *f*

118 *simile*

118 *frull.* *frull.* *frull.* *frull.*

126 *drum break*

132 *mf*

140 *f*

146 *mf* *mp* *gliss.*

Gtr. 156 *mf*

162 *gliss.*

169 *frull.* *drum break* *ff*

179

*free frenetic improvisation
in empty measures*

182

187 *multiphonics*

fff

199

207 *frull.* *frull.* *frull.*

215 *frull.* *drum break*

ff

224

fff

Zumbando

(a Sofía Zumbado, Nov '09)

I.

(con delay 1 y delay 2)

R. Novoa

Alto Sax. A Adagio ♩ = 72

mf *f* *mf*

5 *p* *f* *p* rit... a tempo ♩ = 148

B 11 *mf*

15

19

25

29

II.

E ♩ = 72

77 *mf*

Musical staff 77-80: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth notes with various accidentals (sharps, naturals, flats) and dynamic markings. The dynamic starts at *mf*. There are also some notes with a small 'x' above them.

81 *p* *f* *mf*

Musical staff 81-84: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of notes with accidentals and dynamic markings. It starts with a *p* (piano) dynamic, increases to *f* (forte), and then returns to *mf*. There are also notes with a small 'x' above them.

85

Musical staff 85-87: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of notes with accidentals and dynamic markings. There are also notes with a small 'x' above them.

F

88 *p* *mf*

Musical staff 88-92: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of notes with accidentals and dynamic markings. It starts with a *p* (piano) dynamic and increases to *mf*. There are also notes with a small 'x' above them.

93

Musical staff 93-95: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of notes with accidentals and dynamic markings. There are also notes with a small 'x' above them.

96 *f* *mf* *p* *pp*

Musical staff 96-99: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of notes with accidentals and dynamic markings. It starts with a *f* (forte) dynamic, decreases through *mf* and *p* (piano) to *pp* (pianissimo). There are also notes with a small 'x' above them.

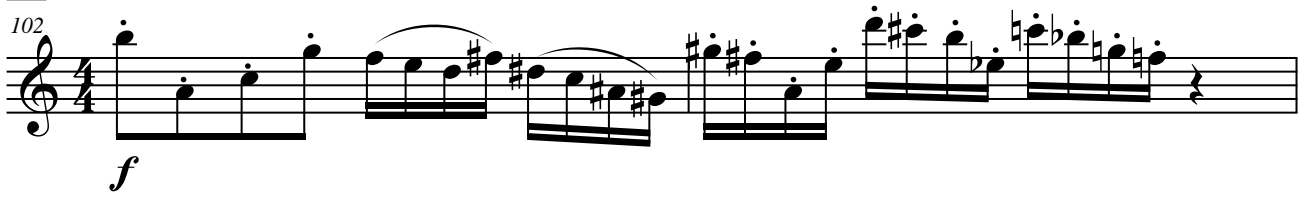
(dejar que los delays se desvanezcan)

III. (apagar delay 1)

G

♩ = 72

102



104



106



108



110



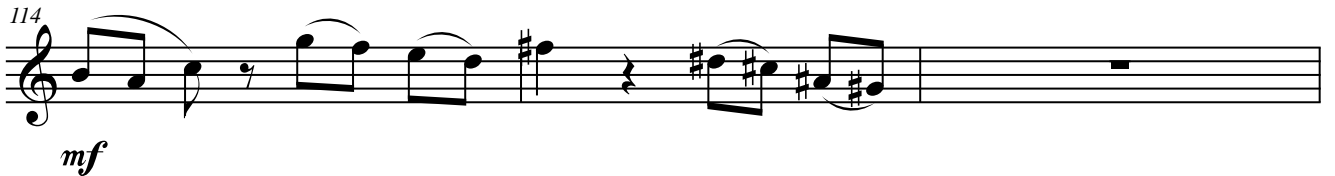
112



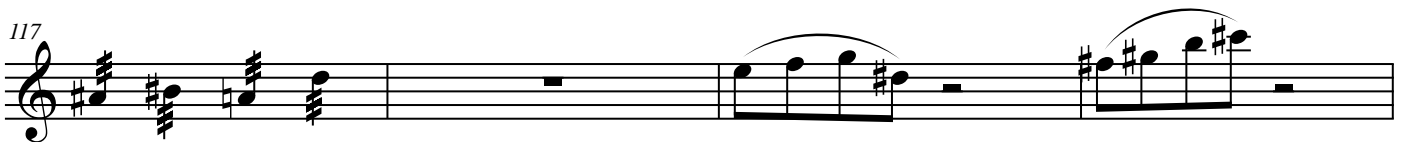
H

(encender delay 1)

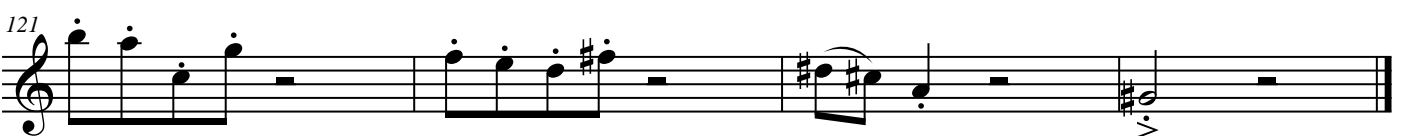
114



117



121



(dejar que los delays
se desvanescan)

INFRAMUNDO

Para Saxofón Barítono y Video

mayo - julio 2012

Para mi querida y muy talentosa amiga Sofía Zumbado.

Inframundo, es el resultado de un trabajo conjunto con la saxofonista costarricense Sofía Zumbado. Es una pieza en lenguaje contemporáneo, que busca explorar los sonidos más bellos y oscuros del saxofón barítono, pasando desde melodías dulces y lentas, hasta variadas y agresivas técnicas extendidas.

La obra busca representar la tierra de los muertos, según la mitología griega.

Simbología:



www.jimenacontreras.com
info@jimenacontreras.com

Inframundo

Score

Para Saxofón Barítono y Cinta

A. Jimena Contreras C.

Tape

Guitarra eléctrica

Sonido percutivo de máquinas

Oh Psh...

Baritone Sax.

$\text{♩} = 120$

Enérgico

vib.

ppp f ff mp f

growl.

Sonido percutivo de máquinas

Continúa percusión de máquinas

Oh Piano Trueno

Termina percusión

$\text{♩} = 90$

Dolce

bisbi.

mp mf

Inicia lluvia

Piano Cadenas

Continúan cadenas a manera de percusión

Psh...

bisbi.

vib.

mp f mf f

Arpeggio electrónico, continúan cadenas... Psh...

Inicia guitarra eléctrica rítmica

mp *f* *ff*

growl.

Piano Termina guitarra Última cadena y Psh... en *cresc.*

Termina Lluvia

p

vib. *souffle*

Silencio, entra saxofón solo. Trueno Inician platillos

Rítmico
♩ = 120
percusión con la mano en la llave de LA

ff *f*

Continúan platillos Avión

f

Inicia percusión con ritmo de funk...

Silencio

Piano

Continúa percusión

Trueno

Inicia lluvia

Piano

Cadenas

♩ = 90

Dolce

Continúan cadenas

Psh...

Arpeggio electrónico

Psh...

Inicia guitarra rítmica

growl.

Piano

Termina guitarra

Última cadena y Psh...

Termina lluvia

souffle

Silencio, entra saxofón solo

Trueno

Rítmico

$\text{♩} = 130$ *percusión con la mano en la llave de LA*

ff

Inician platillos

Continúan platillos...

f *f* <

Inicia percusión a ritmo de funk, y continúa *accel.*

Avión

accel.

Psh... y continúa percusión a tempo.

a tempo

Silencio

Continúa percusión

Piano

Inicia guitarra eléctrica

$\text{♩} = 70$

Cantabile

frul.

growl.

espress.

mp

fff

Micro solo de guitarra

Guitarra en notas largas

Percusión de máquinas

frul.

frul.

mf

f

ff

Inicia solo de guitarra eléctrica, continúan percusiones de máquinas...

Termina solo

Guitarra en notas largas

Micro solo de guitarra

Guitarra en notas largas

Terminan percusiones

Psh...

vib.

espress.

f

Inician percusiones de máquinas

Continúan percusiones

Oh...

mp *ff*

growl. *vib.*

Inicia guitarra en notas largas

Psh... Psh...

Terminan percusiones

mf *ff* mantener *ff*

vib.

Inicia guitarra eléctrica rítmica con efecto de Wah en *accel.* junto con el saxofón.

Oh...

Con brio
accel.

mp *cresc.*

Inicia solo de guitarra

Oh...

ff *fff*

soplar mordiéndolo la caña, jugar con notas muy agudas, durante 5 segundos.

Coda del solo de guit.

Oh... Percusión Percusión Psh... Percusión

$\text{♩} = 120$

fff
a tempo

G# C5 A

accel.
cresc.

Oh... y percusión (bombo) en *accel.* junto con el saxofón Inicia guitarra en notas largas

Improvisación rápida, estilo Remi Álvarez, empezando en tonos sobreagudos y terminando en tonos muy graves. Aproximadamente 10 segundos.

Terminan bombos. Piano Inicia solo de guitarra y percusión de máquinas

$\text{♩} = 60$

Continúa improvisación... accel.

Continúan solo y percusión Termina solo Inicia guitarra en notas largas

frul. *a tempo* *espress.* *f* vib.

Micro solo de guitarra

Termina percusión

Oh...

Percusión de máquinas

souffle

Silencio, entra saxofón solo.

Trueno

Rítmico

$\text{♩} = 130$

percusión con la mano en la llave de LA

ff

Inician platillos

Continúan platillos...

f

f

Psh..

Oh...

Oh...

vib.

vib.